MUZICA

Anul XII Nr. 1 ianuarie 1962

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul XII Nr. 1 ianuarie 1962

Cerinţe actuale în interpretarea muzicii de cameră

Una din caracteristicile de seamă ale vieţii muzicale din ţara noastră este dezvoltarea ei multilaterală şi armonioasă. Marele număr de orchestre simfonice, teatre muzicale, ansambluri artistice, solişti, prezintă unui auditoriu din ce în ce mai larg creaţii din cele mai diverse genuri şi epoci ale culturii muzicale universale şi româneşti.

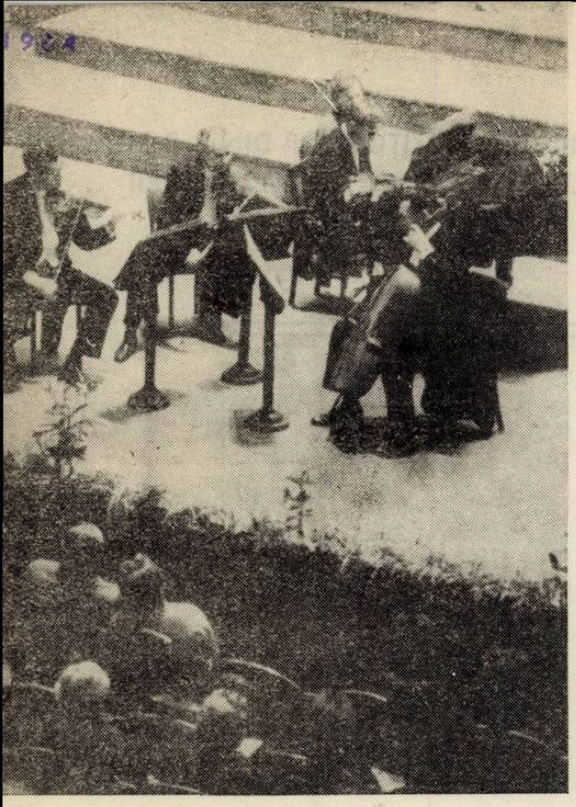
Aşa cum au remarcat pe bună dreptate oaspeţii străini participanţi la cel de-al II-lea Festival Internaţional „George Enescu", publicul sălilor noastre de concert într-un număr impresionant de cuprinzător se dovedeşte extrem de pasionat pentru cunoaşterea lucrărilor muzicale valoroase.

În aceste condiţii, un rol deosebit de important în viaţa muzicală îl are muzica de cameră.

O concepţie învechită consideră genul muzicii de cameră ca un domeniu de abstracţiune şi „rafinament", accesibil doar unui număr restrîns de „privilegiaţi". Absolutizînd caracterul de pronunţată interiorizare şi sobrietate a mijloacelor expresive proprii muzicii de cameră, părerea citată nu este de natură să contribuie la atragerea publicului larg de iubitori ai muzicii spre acest gen. Într-un trecut nu prea îndepărtat, această izolare a muzicii de cameră era întreţinută conştient de către o clasă dominantă, ce tindea să imprime manifestărilor de artă un spirit de castă şi care se arăta în acelaşi timp nepăsătoare în faţa oricăror acţiuni şi tentative autohtone menite să asigure progresul vieţii muzicale. Împotriva acestei tendinţe au luptat cu pasiune George Enescu şi alţi muzicieni valoroşi, care au susţinut cicluri cuprinzătoare de sonate, cvartete, triouri, din creaţia universală şi românească, în grelele condiţii ale vieţii muzicale din trecut.

Cu totul altele sînt împrejurările în care se afirmă astăzi muzica de cameră în ţara noastră, aşa cum o dovedesc prezenţa vie a genului pe afişele de concert, precum şi afluenţa la aceste concerte a unui public doritor să-şi însuşească frumuseţile acestui do-

4365



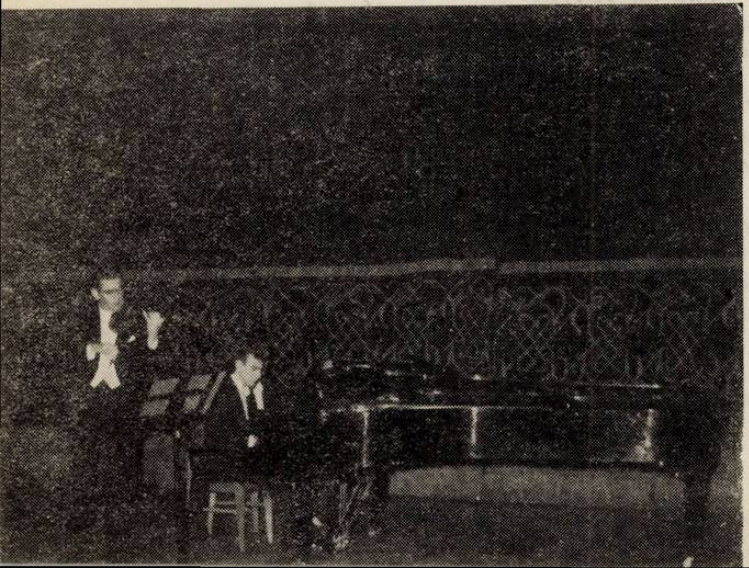
meniu al creației muzicale. Atît creația cît și activitatea interpretativă în genul muzicii de cameră au realizat succese de seamă în anii culturii socialiste. Formații de înaltă pregătire artistică se afirmă în țară și peste hotare, lucrările compozitorilor noștri răsună azi în săli de concerte din îndepărtate colțuri ale lumii. Ansambluri și soliști străini de reputație ca David Oistrah, Zara Dolubanova, Kim Borg, cvartetele „Komitas", „Loewenguth", „Janacek", formația „I Menestrelli" și altele ne vizitează aducîndu-și contribuția la cunoașterea cît mai largă a creației de cameră precum și la îmbogățirea experienței artei interpretative.

Dacă apreciem cu tot entuziasmul aceste realizări nu putem să nu atragem atenția asupra faptului că atît în privința conținutului, cît mai ales ca frecvență a manifestărilor, muzica de cameră nu realizează încă nivelul corespunzător necesităților de educare a publicului și, pe de altă parte, potențialului ridicat de forțe artistice de care dispune astăzi mișcarea noastră interpretativă. De bună seamă că deficiența se datorează în primul rînd lipsei (totale pînă nu de mult) a unor formații de cameră permanente, afiliate principalelor instituții muzicale (recenta înființare a cvartetului Radio vine să împlinească în parte această cerință). Apariții extrem de sporadice marchează cele două tinere cvartete de coarde — Nicolescu și Zvorîșteanu — alcătuite oarecum din proprie inițiativă și activînd în genere „ocazional" (amintim contribuțiile la concertele-lecție „Haydn" și „Mozart" și la concertele de muzică de cameră bulgară din 1961), fapt ce determină fără îndoială și un repertoriu de limitată perspectivă.

Considerăm necesar ca fiecare membru al orchestrelor simfonice să participe la un ansamblu de cameră, ceea ce ar folosi atît vieții noastre muzicale cît și experienței personale a interpreților.

Este regretabil că trei dintre interpreții noștri de prestigiu — Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu — se întîlnesc atît de rar pe tărîmul muzicii de cameră, tărîm în care măestria lor reunită și-ar cuceri consacrarea proprie atîtor colaborări între personalități ale artei interpretative mondiale. Apar concludente în acest sens tălmăcirile (calificate cîndva pe drept cuvînt drept „clasice") date de acești muzicieni unor lucrări de Enescu (Sonata a III-a pentru vioară și pian, Suita „Impresii din copilărie", Sonata I de violoncel), precum și versiunea în care a fost redat de către întreaga formație, cu colaborarea lui George Popovici la violă, Cvartetul cu pian op. 30 de același compozitor. Rămîne cu atît mai mult de dorit o reînnoire și extindere a repertoriului acestei valoroase formații spre creația contemporană pe de o parte, cît și spre patrimoniul rodnic al muzicii prebeethoveniene.

Deopotrivă de nesatisfăcător, prin caracterul incidental al audițiilor, se prezintă suflătorii, în ciuda existenței în acest domeniu a numeroase elemente valoroase, cu o temeinică pregătire profesională. Cele două formații de cvintet, care au activat în ultimii ani, n-au avut totuși un caracter stabil. O recentă audiție a unui tînăr



Stînga sus : **Cvartetul alcătuit din Ștefan Gheorghiu, George Popovici, Valentin Gheorghiu și Radu Aldulescu, concertînd în cadrul festivalului „Primăvara la Praga, 1961".**

★

Stînga jos : **Ștefan Gheorghiu și Valentin Gheorghiu, interpretînd Sonata a III-a pentru pian și vioară de Enescu.**

★

În dreapta : **Soprana Emilia Petrescu.**

și înzestrat cvintet de suflători (alcătuit din Victoria Roman, E. Guți, Emil Franz, Victor Karpati, Wilhelm Bretz) precum și cîteva recitaluri ale unor interpreți ca Victoria Roman, Octavian Popa, E. Guți, au demonstrat în plus preocuparea pentru înscrierea în programe a unor prime audiții de muzică contemporană, românească și universală (spicuim numele lui D. Milhaud, Martinu, Britten, Strawinski, Lutoslawski, Șt. Niculescu, Al. Hrisanide.) [1])

Ciclurile de sonate pentru vioară sau violoncel cu pian ale preclasicilor, ale lui Mozart, Beethoven, Brahms, sonatele solo de Bach (pentru a cita doar exemplele cele mai elocvente) sînt capitole inseparabile pregătirii de specialitate a oricărui interpret și de primordială importanță în formarea bazelor „clasice" ale culturii muzicale de cameră a publicului. Este de aceea necesar ca activitatea de recital a interpreților să se îndrepte mai asiduu pe acest făgaș al promovării lucrărilor majore de cameră (grupate, de preferință, în cicluri), în loc să se risipească în piese mărunte de virtuozitate și efect imediat. O activitate pozitivă în acest sens — rămasă încă răzleață în ansamblul concertelor de cameră — desfășoară violonistul Mihai Constantinescu prin recitalurile sale închinate muzicii preclasice și printr-un recent recital Mozart.

Interpretarea liedului — această miniatură vocală ce parcurge stadii din cele mai importante ale istoriei muzicii, constituind un izvor neprețuit de învățăminte artistice — se limitează în ultima vreme la recitalurile din sala Studio ale unor tineri debutanți, producții meritorii în cea mai mare parte, dar în care se resimte adesea lipsa acelui grad de experiență artistică necesar redării adecvate a genului, cît și absența unei linii directoare în alcătuirea programelor. O mai intensă participare a cîntăreților consacrați la concertele de cameră (ne întrebăm de ce aportul unor interpreți de operă ca Arta Florescu, Valentin Teodorian, Dan Iordăchescu și alții este minim în acest domeniu, în ultimul timp ?) ar ameliora desigur actuala stare de lucruri, mai ales dacă va avea în vedere și o inițiere sistematică a publicului, prin programe axate pe principalele momente istorice ale dezvoltării genului de lied. Spre acest țel s-au îndreptat cu succes acțiunile unor cîntăreți ca Emilia Petrescu, Marius Rintzler, Nicolae Gafton, Martha Kessler, în a căror interpretare s-au putut asculta ciclurile lui Musorgski și Schubert, precum și un șir de lieduri ale compozitorilor romîni contemporani.

Integrată întrucîtva „obligațiilor" de program ale cîntăreților, vechea literatură vocală de cameră (redată de altfel sensibil și cu autenticitate de membrii cvartetului vocal al Filarmonicii) este reprezentată încă foarte limitat. Este necesară activitatea unui cor de cameră care să abordeze domeniul pe cît de bogat, pe atît de necunoscut al muzicii corale „a capella" din secolele 15 și 16. S-ar suplini în

---

[1]) Legat de această lăudabilă tendință spre contemporaneizarea repertoriului trebuie arătat că unul din dezideratele importante ale muzicii de cameră moderne și-anume realizarea unui colorit instrumental inedit prin cele mai diverse combinații de timbre, reclamă o varietate de formații de cameră, înțelese, însă, nu ca asocieri întîmplătoare de instrumentiști, ci ca o colaborare între parteneri stabili, membri ai formațiilor clasice permanente.

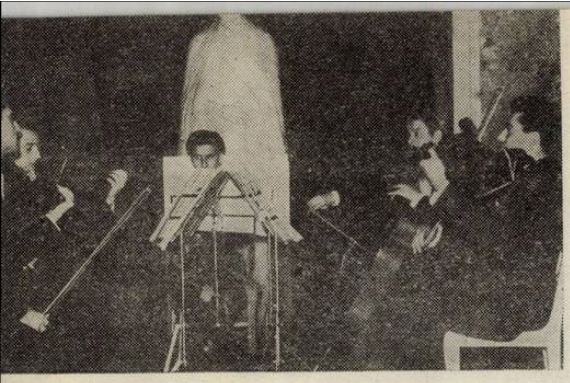
În stînga : **Soprana Arta Florescu acompaniată de compozitoarea Hilda Jerea în cadrul unui recital de lieduri românești.**

★

Sus : **David Oistrah.**

★

Mijloc : **Mezzosoprana Zara Doluhanova.**



acest fel[2]) *un gol considerabil ce echivalează cu o muzică (în speță, arta polifonică de remarcabilă interiorizare și rafinament a vechilor maeștri) de al cărei specific tehnic-expresiv publicul, crescut în tradiția celor 200 de ani de stil armonic, s-a depărtat considerabil. Expresivitatea cîntului, aceea care de-a lungul veacurilor și-a atras adeziunea neîntîrziată a maselor, este chemată și în cazul de față a transmite mesajul de înaltă valoare artistică și educativă al muzicii vechi. Aici rezidă de altfel și condiția indispensabilă pentru a face înțeleasă și apreciată creația corală contemporană (iată un alt deziderat de repertoriu) în mare parte de factură contrapunctică.*

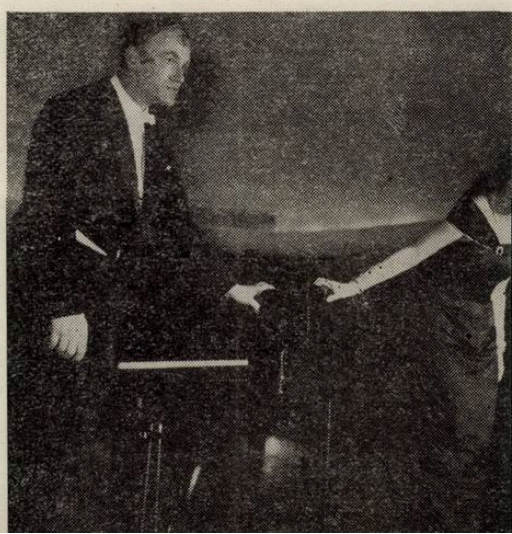
În legătură cu aceste aspecte ale mișcării corale, merită subliniată fructuoasa activitate a unor formații din provincie (este vorba de corul de cameră al Școlii medii de muzică din Cluj condus de Mihai Gutman și de acela din Tg. Mureș sub conducerea lui Szalman Lorand) care promovează consecvent, pe lîngă lucrări polifonice vechi, și creația actuală, numărînd o serie de piese ale compozitorilor noștri contemporani (S. Toduță, M. Jora, P. Constantinescu, T. Olah, D. Popovici, Șt. Niculescu, D. Capoianu, L. Glodeanu). Așteptăm inițiative similare din partea corului primei noastre filarmonici, inițiative care să continue șirul instructivelor concerte „a capella" prezentate de acest colectiv.

Am asistat recent la înfăptuirea unui colectiv artistic cu reale posibilități de afirmare în viața de concert : orchestra de cameră a Conservatorului sub îndrumarea dirijorului Paul Popescu. Avîntul tineresc și buna calificare profesională a instrumentiștilor, precum și un prim program alcătuit cu judiciozitate și spirit de inițiativă sînt premisele unei munci dusă cu entuziasm și perseverență și care reclamă — în egală măsură cu activitatea orchestrei simfonice a aceluiași institut — toată atenția și sprijinul. Ar fi deosebit de util ca în sala mică a Conservatorului să se desfășoare cu regularitate recitaluri date de studenți și profesori, astfel încît tradiționalele „producții" să devină o permanență a vieții muzicale.

Este de menționat activitatea frumoasă susținută de ansambluri amatoare cum sînt orchestrele de cameră ale medicilor și inginerilor din capitală.

Cultivarea muzicii de cameră în unele centre muzicale din provincie prezintă aspecte ce denotă un real și spontan interes pentru acest domeniu. Dacă în ceea ce privește frecvența și regularitatea manifestărilor, orașe ca Clujul sau Timișoara se impun în mod deosebit, calitatea execuției, în schimb, lasă de cele mai multe ori de dorit, situație creată prin practicarea acestei muzici îndeobște de către instrumentiști cu o redusă calificare profesională. Atingem aici un deziderat important — cerința de cadre calificate — al cărui ecou se percepe în muzica de cameră cu o acuitate sporită. Detașarea pe lîngă filarmonicile din provincie a unor tineri interpreți, absolvenți de conservator care împreună cu muzicienii din localitate susțin manifestări de muzică de cameră, organizarea mai eficientă a turneelor artiștilor consacrați în toate centrele culturale ale țării sînt în măsură să aducă o înviorare în afirmarea muzicii de cameră, pînă la soluționarea completă a problemei tinerelor cadre calificate.

Abandonarea spiritului de improvizație în activitatea formațiilor de cameră, în favoarea unei organizări sistematice, cultivarea acestui gen pe o scară cît mai largă, urmărirea consecventă a unei



2) Programele de muzică veche prezentate în stagiune de corul Filarmonicii, interesante și reprezentative, încep să impună această muzică ca o realitate artistică permanentă.

Sus : **Cvintet format de tineri instrumentiști în cadrul unui cenaclu la Uniunea compozitorilor ; violonistul Mihai Constantinescu.**

★

Jos : **Kim Borg ; Nina Dorliak și Sviatoslav Richter.**

tematici bine gîndite a concertelor sînt acțiuni ce atrag după sine consecințe adînci în întreaga noastră viață muzicală. Îmbunătățirea calității execuției, atît în orchestrele simfonice cît și în cele de operă, — deziderat ce se impune în prezent, după parcurgerea unui stadiu „acumulativ" în ambele domenii — va fi hotărîtor influențată de o practicare mai intensă a muzicii de cameră, capabilă în cel mai înalt grad să dezvolte instrumentiștilor însușiri de precizie, acurateță, finețe a nuanțării, simț al stilului, atît de necesare îndeosebi în interpretarea operelor clasice și preclasice. Stimulentul acestei perfecționări îl va constitui și exigența crescîndă a unui public căruia prezentarea organizată a celor mai reprezentative creații de cameră îi lărgește și îmbogățește sfera de înțelegere și sensibilitate muzicală.

Vladimir Orlov

★

O formație de muzică de cameră a Filarmonicii „George Enescu"

★

Intîlnire la Praga 1961 : Sviatoslav Knușeviți, Radu Aldulescu, David Oistrah, Ștefan Gheorghiu, Lev Oborin și Valentin Gheorghiu

Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice

de ZENO VANCEA

Nepotrivită cu simțirea muzicală sănătoasă a unui public educat în spiritul tradițiilor realiste ale muzicii, creația compozitorilor dodecafoniști nu figurează în programele instituțiilor noastre muzicale și ale soliștilor noștri. Dar aspectele de decadență, procesul de descompunere a unei considerabile părți a muzicii din țările occidentale sînt dezbătute în coloanele revistelor noastre de specialitate, în care se ia o atitudine critică față de această muzică, analizată pe baza unor criterii științifice.

Pentru o mai bună înțelegere a problemelor legate de sistemul dodecafoniei și apariția sa este necesar să încadrăm curentul dodecafonic în perspectiva istorică a dezvoltării muzicii europene din ultimile două-trei secole.

Întîi, ce înseamnă dodecafonie?

De la grecescul *dodeca*, doisprezece, și *foné* sunet, se numește dodecafonică o muzică care are la bază cele 12 sunete ale gamei cromatice. Folosirea consecventă a celor 12 semitonuri ale sistemului muzical european a devenit o caracteristică abia a muzicii din secolul nostru.

Desigur, totalitatea semitonurilor apărea și în muzica epocilor anterioare, dar numai ca o întregire pasageră a celor șapte sunete ale gamei majore și minore diatonice.

În creația muzicală contemporană *ne*-dodecafonică, tonală, cele 12 semitonuri se integrează în concepția tradițională armonică, ce are o anumită ierarhie în acorduri. Aici trebuie amintit că chiar în cazul cînd o melodie, — cum adeseori se întîmplă la compozitorii *ne*-dodecafonici de azi — conține cele 12 semitonuri, nu poate fi vorba nicidecum de dodecafonie, cum se crede adeseori în mod cu totul greșit. De aceasta poate fi vorba numai cînd aplicarea îndeosebi a legilor muzicii seriale duce la destrămarea conceptului armonic tonal.

Simțul armonic, atît de firesc nouă celor de azi, nu s-a născut o dată cu muzica, ci este rezultatul unui îndelungat proces de dezvoltare, un stadiu avansat al muzicii la care s-a ajuns abia după ce muzica trecuse prin două etape anterioare, anume *monodia* în care exprimarea muzicală era redusă numai la melodie, iar apoi — de prin secolul al XI-lea al erei noastre — o altă etapă, *polifonia*, exprimare muzicală pe bază de mai multe melodii suprapuse, care sună concomitent. În epoca polifoniei, oamenii ascultau muzica orizontal, urmăreau desfășurarea concomitentă a melodiilor suprapuse fără a ține prea mult seama de efectul vertical al acestor suprapuneri.

Cu timpul, oamenii au început să deslușească din ce în ce mai bine relațiile verticale care se stabileau din suprapunerea mai multor linii melodice, și au început să desprindă — întîi empiric, apoi și teoretic — din împletitura orizontală de voci, existența *armoniei*, felul variat de acorduri și logica înlănțuirii lor.

Încă din muzica secolului XVII-XVIII, conceptul armonic este definitiv închegat și o dată cu el s-a cristalizat și forma superioară a simțului tonal.

În polifonia vocală lineară din secolele anterioare — XIII-XV —, simțul tonal al auditoriului era satisfăcut prin faptul că fiecare din melodiile suprapuse pornea și se reîntorcea la același ton central, baza comună a întregii desfășurări melodice a unei compoziții, care îi asigură o deplină organicitate. În muzica secolului al XVIII-lea, sentimentul de organicitate a unei compoziții rezultă din facultatea ascultătorului de a cuprinde pe baza unui centru comun, a unui acord central, o dată cu melodia și desfășurarea armonică, întregul lanț al acordurilor dintr-o compoziție, logica succesiunii acordurilor, ierarhia și funcțiunea lor fiind determinate de raportul fiecărui acord față de centrul comun. Cadrul unitar care rezultă din această coeziune armonică reprezintă o formă superioară a ceea ce se numește *tonalitate* și care în muzica clasică — a lui Haydn, Mozart și Beethoven — este realizată cu o deosebită vigoare.

Teoreticienii cei mai de seamă susțin, și practica muzicală din întreaga lume confirmă, că simțul tonal corespunde unei trebuințe firești a omului și astfel negarea, nesocotirea tonalității înseamnă o violare a acestui simț firesc al oamenilor. Trebuie însă să adăugăm că soluția clasică a tonalității — deși poate cea mai desăvîrșită de pînă acum — nu este totuși unică ; multe culturi extraeuropene, ca de exemplu cea arabo-persană, industană, chineză, javaneză, gruzină, etc., au aflat alte soluții pentru crearea unui cadru unitar necesar unei desfășurări logice a muzicii, o altfel de organizare tonală a ei, ca urmare a unei împărțiri diferite a materialului sonor (alte sisteme de temperare, scări caracteristice etc.)

Care este rolul tonalității, funcțiunea ei expresivă?

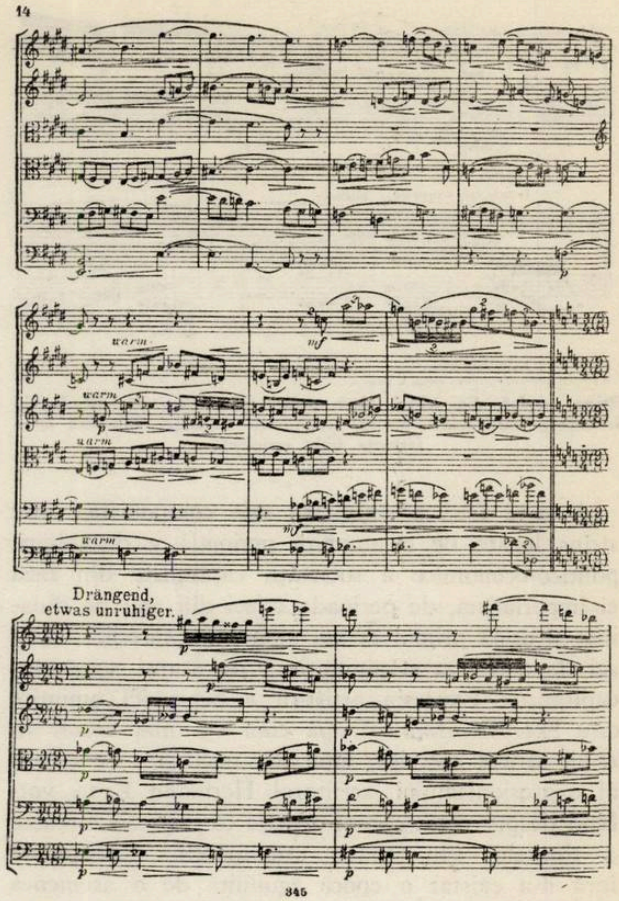
Muzica își exercită efectul ei emoțional asupra noastră prin dinamismul ei melodic și armonic, acesta din urmă prin momente de tensiune și de destindere : inspirație și expirație, mișcare și repaus, urcare și coborîre. Disonanțele reprezintă momentele de tensiune iar consonanțele pe cele de destindere ; cu cît este mai amplă o compoziție muzicală cu atît mai mult armonia trebuie să parcurgă domenii mai îndepărtate ale sistemului nostru muzical, tre-

buie să folosească — pe lîngă acordurile unei game de bază — și acordurile altor game, mai apropiate sau mai îndepărtate de la gama de bază. Înțelegerea drumului parcurs de la o gamă la alta, și astfel nașterea în psihicul nostru a unui anumit grad de tensiune nu se pot produce decît cu condiția de a putea simți, de a măsura intuitiv distanța parcursă de desfășurarea armonică ; în același fel, nici efectul de destindere și de încheiere a unei lucrări muzicale nu se poate produce în noi, decît simțind la sfîrșitul ei o reîntoarcere la centrul la care se raportează întreaga desfășurare armonică a unei compoziții.

În ultimile lucrări ale lui Beethoven se atenuează întrucîtva rigoarea tonală clasică ; începînd cu Schubert și terminînd cu Wagner și Liszt, în urma unui nou conținut, apare necesitatea unui fel nou de exprimare armonică. Aceasta se manifestă prin includerea în circuitul armonic și a unor acorduri nu numai din game vecine ca la clasici, ci și din game chiar foarte îndepărtate.

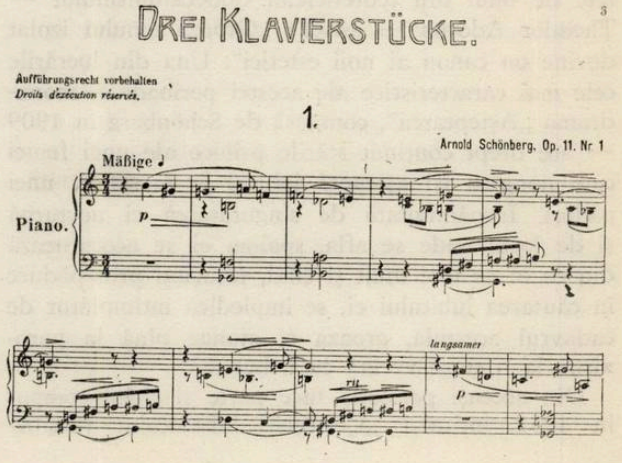
În același timp, folosirea de succesiuni alcătuite în întregime din disonanțe nerezolvate și în continuă mișcare modulatorică, contribuie la o permanentă lărgire a tonalității. Compozitorii din epoca de după Wagner au lărgit tonalitatea pînă la ultimele ei limite, în același timp au găsit alte procedee — printre care, de exemplu, un nou fel de folosire a mijloacelor polifonice (vădind adeseori predilecția pentru un limbaj diatonic) — de a asigura coeziunea tonală a unei compoziții.

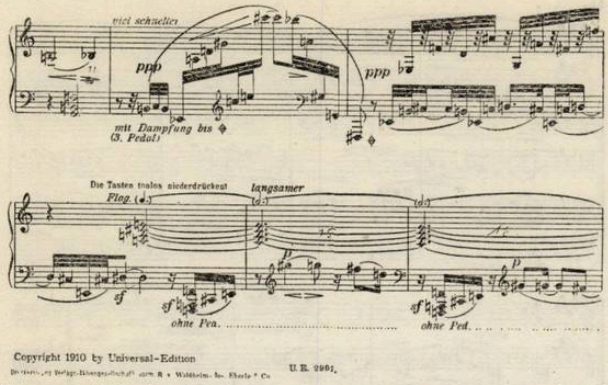
În timp ce reprezentanții cei mai de seamă ai muzicii din secolul nostru — ca Enescu, Bartok, Prokofiev, Honegger, Șostakovici, Hindemith, Szymanowski, Kodàly și alții — au știut să folosească toate mijloacele de exprimare care au apărut în cursul dezvoltării muzicii pînă la ei, toată complexitatea cuceririlor muzicale, păstrînd însă tradiționala bază tonală a muzicii, compozitorul vienez Schönberg și discipolii săi au ajuns în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, la negarea în bună parte a tradiției prin distrugerea tonalității, golirea muzicii de conținut emoțional, călăuzindu-se după principii de construire aproape matematică a compozițiilor lor. Afirmînd că muzica este arhitectură fluidă, în care nu are ce căuta sentimentul, stările emoționale, ei susțineau că muzica trebuie să producă o plăcere estetică numai pe baza elementelor ei pur constructive, pur formale. Pînă a ajunge însă la acest fel de creație de formalism pur, atît Schönberg cît și discipolii săi cei mai însemnați — Anton Webern și Alban Berg — au trecut printr-o perioadă intermediară, care a mai avut legături directe cu muzica wagneriană. Schönberg începe el însuși ca un continuator al stilului wagnerian ; Sextetul de coarde „Noapte transfigurată", poemul simfonic „Pelleas și Melisande", Simfonia de cameră, liedurile sale, două cvartete, oratoriul „Gurrelieder" etc., poartă încă în mod accentuat pecetea stilului wagnerian.



Fragment din sextetul „Noapte transfigurată" de Arnold Schönberg

Trăgînd concluzii arbitrare din procesul de lărgire a tonalității, care a avut loc de la Schubert pînă la începutul veacului nostru, obsedat și de asemănarea prea mare a stilului său cu acela al lui Wagner, în compozițiile sale care au urmat după cele din prima sa perioadă de creație Schönberg ajunge treptat la dizolvarea tonalității. Aceasta este consecința înlocuirii temelor de largă respirație cu scurte nuclee tematice, care duc la fărămițarea melodiei, a trecerii în mereu altă tonalitate, aproape de la acord la acord, fără ca această permanentă efervescență modulatorică să mai poată fi raportată la un centru fix.





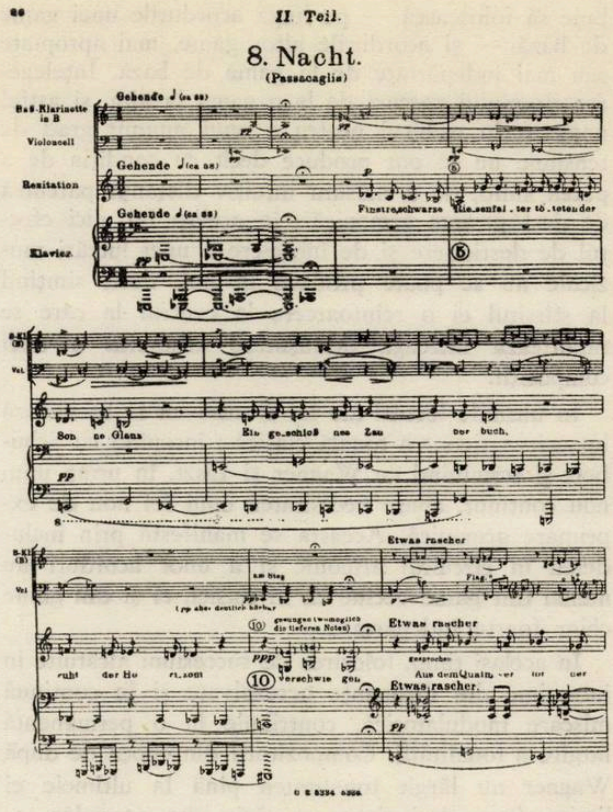
Prima pagină din „Trei piese pentru pian" op. 11 de Arnold Schönberg, edificatoare pentru începuturile tendinței autorului de a fărîmița linia melodică.

Această fază a activității sale componistice este strîns legată de o anumită perioadă a dezvoltării politico-economice a societății capitaliste din faza ei imperialistă, de perioada crizei din anii de dinaînte și după primul război mondial, expresia angoasei de care era stăpînită încă de atunci societatea capitalistă. Expresia artistică a perioadei amintite este *expresionismul.* După cum s-a mai arătat în tr-un articol anterior, unul din purtătorii de cuvînt al expresionismului, scriitorul Hermann Bahr, vorbind despre acest curent artistic ca expresia firească a timpului său, spune următoarele : „Niciodată încă n-a existat o epocă zguduită de o asemenea desperare și spaimă de moarte. Niciodată lumea n-a fost atît de mută ca un mormînt. Niciodată omul n-a fost așa de mic. Niciodată el n-a simțit o asemenea groază. Astfel, mînuit de o arzătoare necesitate, omul face apel la suflet, întreaga epocă se transformă într-un strigăt al mizeriei. Și arta strigă într-o beznă profundă, cerînd ajutor, invocînd spiritul. Acesta este expresionismul."

Cunoscutul muzicolog german Schering caracterizează conținutul expresionismului prin următoarele cuvinte : „Extaz, erotism, exaltare, subconștient, misticism, halucinații, nedefinit, neclar, nelogic, întîmplător".

Lucrările lui Schönberg din perioada cuprinsă între 1909 și 1915 reprezintă ilustrarea muzicală a concepțiilor estetice ale expresionismului, formulate de unul din teoreticienii dodecafonismului — Theodor Adorno — astfel : „Groaza omului izolat devine un canon al noii estetici". Una din lucrările cele mai caracteristice ale acestei perioade — monodrama „Așteptarea", compusă de Schönberg în 1909 — are drept conținut stările psihice ale unei femei care noaptea își așteaptă iubitul la marginea unei păduri. Înspăimîntată de singurătatea ei nocturnă și de locul unde se afla, spaima ei se accentuează din ce în ce mai mult și cînd, rătăcind prin pădure în căutarea iubitului ei, se împiedică întîmplător de cadavrul acestuia, groaza ei ajunge pînă la paroxism, la o stare vecină cu nebunia.

Din aceeași perioadă face parte și ciclul compus în 1912 intitulat „Cîntecele lunatecului Pierrot"



Fragment din „Pierrot Lunaire" de A. Schönberg

pentru recitare cu acompaniament de mic ansamblu de instrumente, scrise pe versurile poetului franco-belgian Girod.

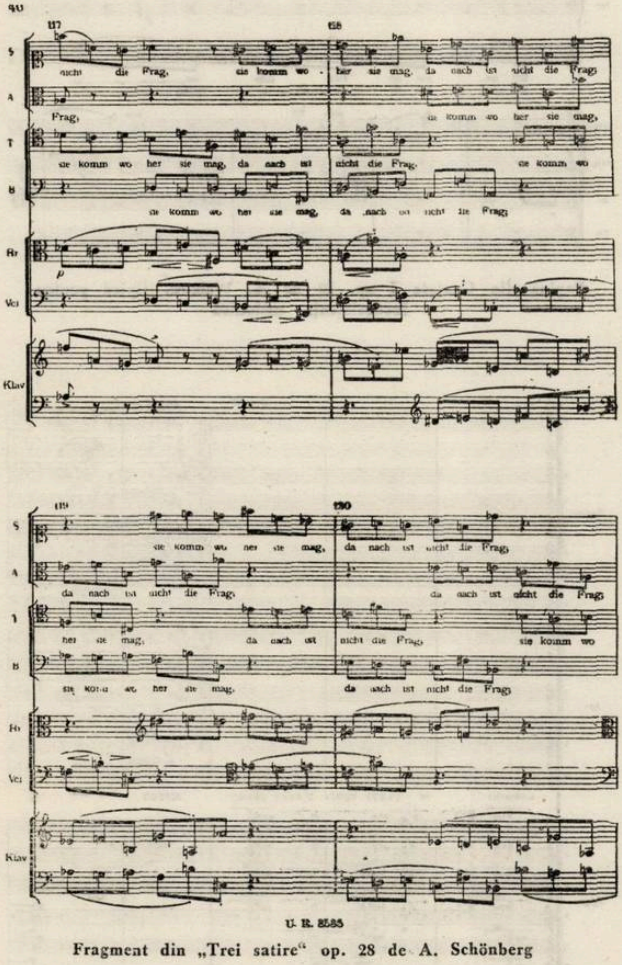
După cum am mai spus, în lucrările din această perioadă, Schönberg face pasul hotărîtor de lichidare a tonalității, prin „atomizarea" melodiei, redusă acum numai la crîmpeiele melodice ; prin exacerbarea disonanței, prin eliminarea chiar și a *consonanței* relative și prin înlănțuirea permanentă de acorduri alterate ajunge la o construcție difuză. O asemenea metodă de compunere, de dizolvare anarhică a muzicii nu mai putea fi continuată, și într-adevăr Schönberg a ajuns la un impas creator care a durat opt ani, din anul 1915 pînă în anul 1923. În timpul acestei neobișnuite pauze de creație, după îndelungate reflecții și speculații, Schönberg a ajuns la elaborarea sistemului serial, chemat să înlocuiască forța de coeziune a tonalității de altădată cu un nou principiu constructiv.

Ce este seria ? O orînduire mai mult sau mai puțin întîmplătoare a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice, servind ca material brut pentru construirea ideilor tematice ale unei lucrări. Seria poate fi folosită și în inversare (adică intervalele seriei inițiale sînt socotite în sens invers), și alte două forme derivate din seria inițială : *recurența,* precum și *recurența inversării* seriei.

Pentru a nu se produce efecte tonale — prin care mai pot rezulta asemănări cu muzica tradițio-

nală — sistemul dodecafonic serial interzice repetarea într-o temă, mai bine zis revenirea unui sunet, înainte ca toate celelalte sunete ale seriei să fi fost folosite. Ceea ce în muzica tradițională a constituit un mijloc frecvent de a da unor teme, tocmai prin repetata revenire a unui sunet, un profil emoțional caracteristic, este cu totul interzis în muzica schönbergiană.

După ce compozitorul și-a elaborat materialul tematic din serie și derivatele ei, trece la construirea formei ; folosindu-se în general de vechea scriitură pe mai multe voci — care la marii maeștri ai polifoniei vocale și la Bach și contemporanii săi era animată de atîta forță expresivă, dar care în mîna dodecafoniștilor degenerează într-un joc neînsuflețit de arabescuri sonore — temele trec pe rînd la fiecare voce din țesutul polifonic pe baza unei riguroase imitații.



U. R. 8585

Fragment din „Trei satire" op. 28 de A. Schönberg

În cazul unei construcții predominant verticale, substrucțiunea acordică a liniei melodice conducătoare este alcătuită dintr-un conglomerat de sunete constituit din restul sunetelor seriei, dar în ordinea lor inițială.

În timp ce în polifonia modernă a unor maeștri ca Bartok, Hindemith, Enescu (în Simfonia de cameră) etc., cu toată libertatea pe care melodiile suprapuse o au în desfășurarea lor, se ține seama de rezultatul vertical al vocilor suprapuse, păstrîndu-se diferența calitativă între consonanță și disonanță — chiar dacă consonanța este numai relativă —, în muzica dodecafonică serială, rezultatul vertical nu mai contează. În felul acesta rezultînd numai suprapuneri de sunete discordante, eliminîndu-se contrastul între consonanță și disonanță, fiind anulată și tonalitatea, se produce o lipsă de tensiune dinamică, și astfel o inevitabilă monotonie. Singurul factor care — cel puțin teoretic — are chemarea de a asigura coeziunea unei compoziții ar fi seria, mai precis *ordinea stabilită inițial,* în care se succed sunetele seriei. Acesta rămîne bineînțeles un postulat irealizabil, fiindcă ordinea inițială nu mai poate fi sesizată nici măcar la derivatele seriei, auzite separat, necum în timpul complicatei desfășurări a mai multor desene melodice concomitente. Astfel, pentru ascultătorul unei compoziții dodecafonice rămîne doar „desfătarea estetică" ce ar trebui să se producă urmărind jocul abstract al împletiturii de voci suprapuse. O astfel de muzică nu reprezintă în esență altceva decît un desen sonor. După cum afirmă adepții dodecafonismului, muzica serială urmărește să trezească o emoție estetică, dar nu prin transmitere de sentimente, ci prin organizarea de forme sonore abstracte, care în fond se situează pe același plan estetic ca și simplele figuri geometrice ale unui covor, ale unei tapițerii, ale unor ornamente pe reliefuri și coloane.

Se dovedesc profund eronate afirmațiile făcute de apologeții acestui curent, ca Adorno, Rufer, Leibowitz, Stuckenschmidt și alții, că sistemul dodecafonic serial ar fi o mare cucerire a muzicii, chipurile singurul limbaj muzical adecvat er i cuceririi cosmosului. Dimpotrivă el este rezultatul unui act herostratic de a distruge tot ce s-a clădit în materie de muzică în timpul celor 2 000 de ani de dezvoltare a ei în cadrul culturii europene.

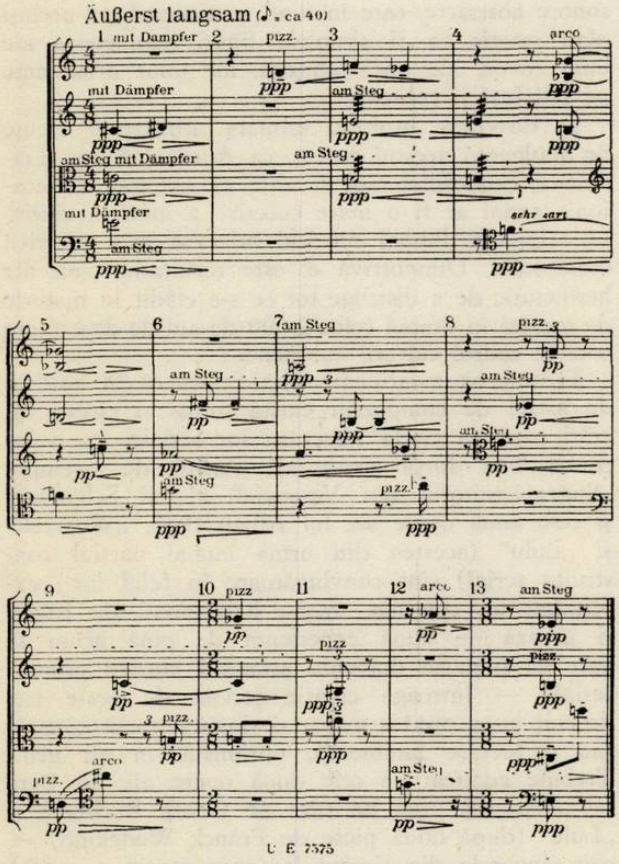
Trebuie să menționăm însă faptul că în noianul de astfel de compoziții există totuși și cîteva lucrări care, în ciuda structurii lor seriale, au o incontestabilă forță expresivă. Astfel de exemplu „Supraviețuitorul din Varșovia" al lui Schönberg și cele două opere ale lui Alban Berg, „Wozzeck" și „Lulu" (acestea din urmă numai parțial construite serial) sînt convingătoare în felul lor ; exprimînd un conținut tragic, halucinant, de isterie și groază — după experiența de pînă acum se pare că singurul domeniu accesibil muzicii atonale seriale — întreaga creație serială de peste trei decenii nu a produs măcar o singură operă comică, sau o lucrare luminoasă, optimistă, în alt gen ! Trebuie adăugat că cele două opere ale lui Berg — „Wozzeck" (cu un text de Georg Büchner) și „Lulu" (după două piese de Franck Wedekind) — sînt singurele din timpul lor care conțin o acerbă critică a orînduirii burgheze.

În forma lor de atonalism preserial și accidental, unele compoziții seriale, mai păstrează ceva comun în realizarea muzicală cu tradiția milenară a muzicii, care a fost întotdeauna o artă eminamente expresivă ; lucrări ca „Erwartung" („Așteptarea"), „Pierrot", „Supraviețuitorul din Varșovia" de Schönberg, concertul pentru vioară și orchestră de Alban Berg etc. au un conținut emoțional, deși acest conținut bolnăvicios, de sentimente periferice, nu a constituit

— pînă la apariția dodecafonismului — niciodată fondul emoțional al vreunei opere de artă.

Punctul de plecare al artei seriale de azi a unui Stockhausen, Nono, Maderna și alții, nu-l reprezintă numai creațiile muzicale și lucrările teoretice ale lui Schönberg, ci într-o măsură mai accentuată lucrările elevului său Anton Webern, precursorul punctualismului. În lucrările unor serialiști de azi, procesul de disoluție a melodiei a ajuns pînă la emanciparea părților ei componente, adică la construcția pe baza sunetului izolat, la o succesiune de puncte incoerente din punct de vedere melodic (de aici denumirea de punctualism). În dorința de a inventa „melodii" care să nu mai aibă nici o asemănare cu melodiile din trecut, deja și muzica lui Webern operează cu teme compuse din maximum trei-patru sunete, succesiuni neconturate din punct de vedere melodic. Cînd, rareori, desenele melodice devin mai consistente, ele se caracterizează printr-un abuz de succesiuni de cel mai mic interval melodic — secunda mică — într-o permanentă alternare cu intervale mai mari decît octava.

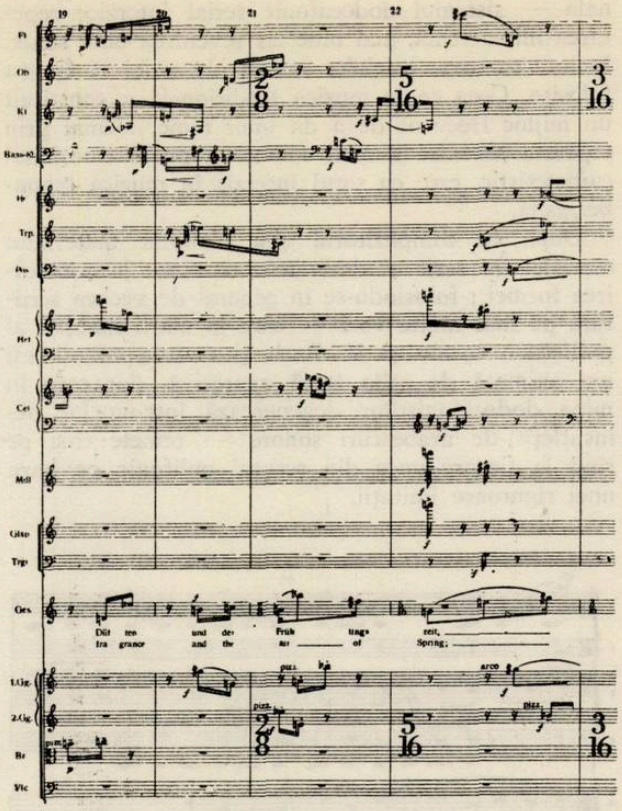
V



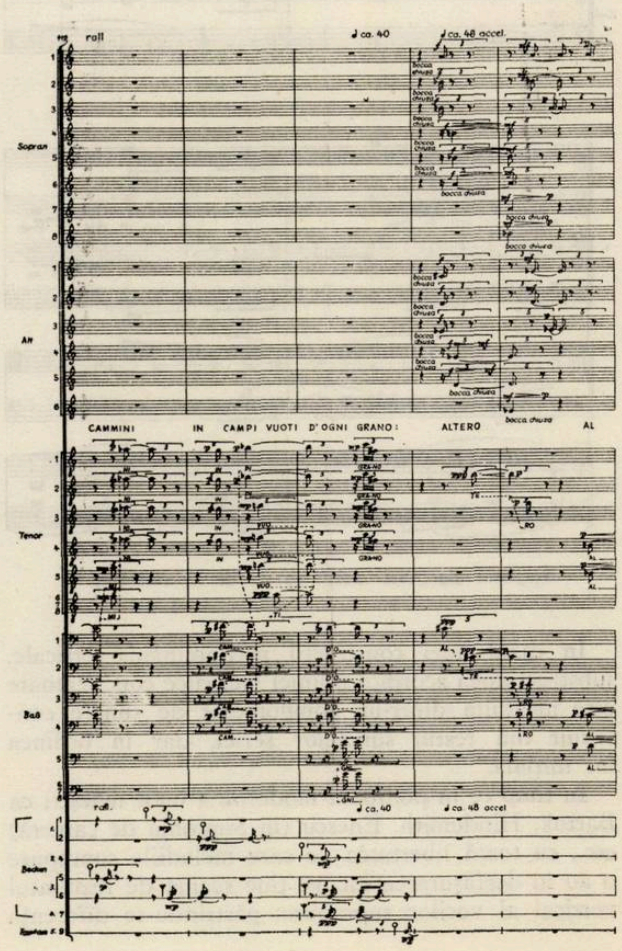
U. E. 7575

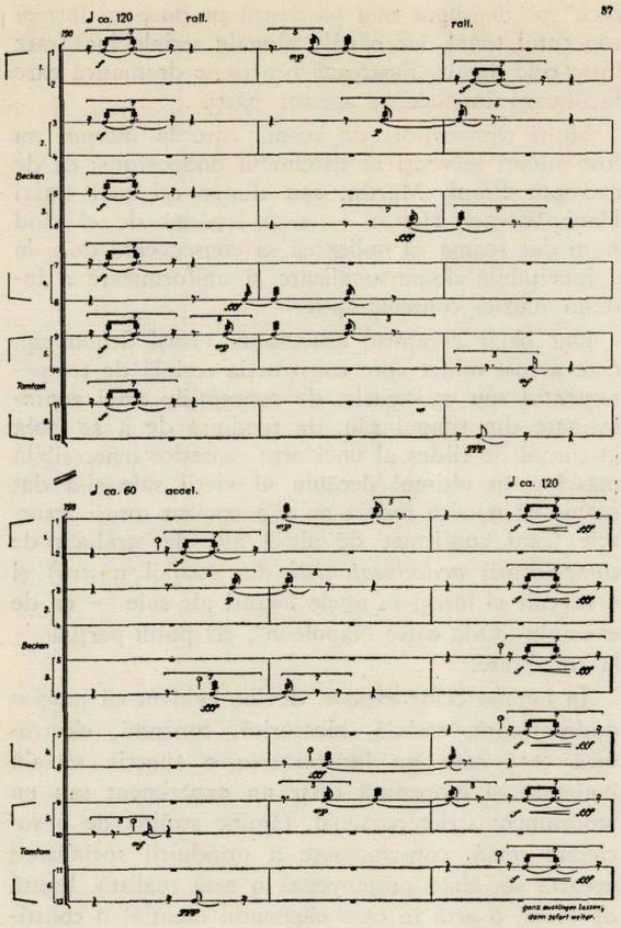
Partea a V-a din „Șase bagatele" pentru cvartet de coarde de Anton Webern

Melodia devine în felul acesta necantabilă, inexpresivă, sau de expresie maladivă. Fragmentul din Cantata a II-a de Webern (coloana din dreapta, sus) și, într-o măsură mai accentuată lucrările „Le marteau sans maître" de compozitorul francez Pierre Boulez sau „Coro di Didone" de Luigi Nono, ilustrează elocvent cele afirmate mai sus în privința construcției melodice.



Pagină din Cantata I op. 29 de A. Webern, tipică pentru inconsistența melodică





Pagini din lucrarea „Coro di Didone" de Luigi Nono în care melodia a dispărut complet, fiind înlocuită cu efecte de percuție.

În ultimul timp, succesorii spirituali ai școlii lui Schönberg s-au înmulțit, ceea ce nu ne poate mira, din moment ce toți muzicienii lipsiți de talent — în condițiile accentuării decadenței în cultura burgheză — îmbrățișează această îndeletnicire de matematică muzicală, activitatea lor „creatoare" rezumîndu-se doar la un meșteșug tehnic care poate fi însușit de oricine în cîteva săptămîni. În fața unei atitudini net ostile a majorității covîrșitoare a publicului, dodecafoniștii afirmă că publicul a rămas mult în urma dezvoltării rapide a muzicii și nu a ajuns *încă* la înțelegerea „celei mai subtile" manifestări a spiritului uman de pînă acum. Mai afirmă că, la fel ca și în cazul atîtor mari compozitori din trecut, a căror muzică n-a fost înțeleasă la început, dar care pînă la urmă și-a cîștigat admirația și dragostea masei iubitorilor de muzică, cu timpul și muzica dodecafonică va triumfa și se va impune. Ei mai spun că așa cum istoria muzicii a cunoscut, după o înverșunată împotrivire a publicului față de Wagner și Debussy, o febră a wagnerianismului și debussysmului, cînd de la un capăt la altul Europa răsuna de glorificarea acestor doi compozitori, sau, așa cum în zilele noastre după o inițială perioadă de neînțelegere, Bartok cucerește pretutindeni sufragiile unanime ale iubitorilor de muzică, tot astfel și dodecafonismul va avea în curînd epoca sa de glorie. Numai că această mult trîmbițată epocă de aur a noii muzici se tot anunță de o jumătate de secol și, lucru ciudat, cu cît dodecafonismul cîștigă mai mulți adepți în rîndul muzicienilor fără talent, cu atît mai refractar rămîne publicul.

Dar procesul de disoluție a muzicii nu s-a oprit la punctualism. Ultima cucerire a atonalismului serial este *aleatorismul,* în care hazardul joacă un rol însemnat. Dacă pînă acum chiar muzica atonală mai păstrase încă cel puțin o anumită logică a construcției formale, în compozițiile lui Stockhausen și altor reprezentanți ai școlii din Colonia, se cere interpretului să execute fragmentele de cîte două-trei măsuri în care este segmentată și notată compoziția, să asculte *numai* de inspirația sa de moment și să execute fragmentele după bunul său plac, ajungînd prin aceasta la ultima treaptă a unei totale anarhii.

Muzica concretă și electronică face experimente pentru valorificarea „muzicală" a zgomotelor din lumea înconjurătoare. În Apus — îndeosebi în Franța și Germania occidentală — există laboratoare speciale care se ocupă cu experimentări acustice de tot felul iar casele de discuri desfac pe piață aceste produse sonore. Unul din promotorii acestei muzici experimentale este inginerul muzician Pierre Scheffer, care consideră că singura cale de lărgire a mijloacelor expresive ale muzicii este îmbogățirea timbrelor, crearea unor noi efecte coloristice. Scheffer și colaboratorii săi recurg cu predilecție la zgomot ca izvor al sunetului. După ce acesta a fost filtrat, modulat, transpus, acest zgomot este de nerecunoscut în asemenea grad încît se spune într-un prospect de discuri — „compozitorul de muzică concretă trebuie să aibă grijă să-și numeroteze „buclele" de bază ca să și le recunoască, atît de mult se deosebesc noile sonorități de sursa lor inițială".

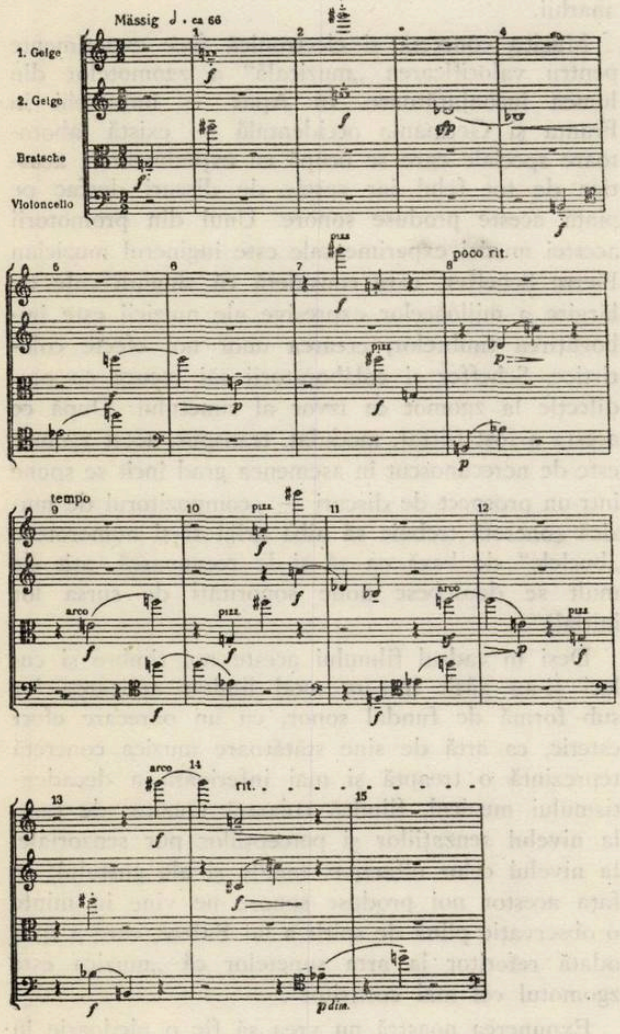
Deși în cadrul filmului aceste noi timbre și culori și-au găsit într-un mod limitat aplicarea lor sub formă de fundal sonor, cu un oarecare efect estetic, ca artă de sine stătătoare muzica concretă reprezintă o treaptă și mai inferioară a decadentismului muzical, fiindcă coboară muzica, de fapt, la nivelul senzațiilor și percepțiilor pur senzoriale, la nivelul celor olfactive, tactile și ale gustului. În fața acestor noi produse sonore ne vine în minte o observație plină de spirit a lui Balzac, care a spus odată referitor la arta sunetelor că „muzica este zgomotul cel mai costisitor".

Expunerea noastră nu vrea să fie o pledoarie în favoarea academismului, o pledoarie pentru rămînerea pe loc a muzicii ; dezvoltarea artelor ca și aceea a societății nu poate fi oprită.

Dar, cum între dezvoltarea artelor și aceea a societății există o legătură strînsă, arta în conținutul și în forma ei fiind o reflectare a vieții societății, expresia concepțiilor, a felului de a simți al oamenilor dintr-o anumită fază a dezvoltării societății, conținutul emoțional precum și felul de exprimare a acestuia — în cazul nostru concret forma și lim-

bajul muzical — rămîn legate de respectiva fază de dezvoltare. În acest fel atonalismul preserial a fost limbajul artei expresioniste, reflectarea vieții societății apusene din epoca dinainte și după primul război mondial. Serialismul ca și — pe o linie secundară — experimentările acustice de muzică concretă sînt expresia crizei în continuare a societății capitaliste, aspectele aparent înnoitoare ale noilor curente, semn al unui grav impas. A crede că aplicarea sistemului dodecafonic constituie un semn de contemporaneitate, o obligație pentru compozitorul realist, înaintat de azi, reprezintă o periculoasă eroare, înlocuirea sistematică a factorului inspirației cu procedee matematice, constituie un pericol ce amenință existența însăși a muzicii.

Cazuri ca cel al operei „Wozzeck" sau „Supraviețuitorul din Varșovia" reprezintă rare excepții. „Wozzeck" pe deasupra mai păstrează pe porțiuni întregi conceptul tonal, iar părțile atonale seriale încadrate între cele tonale, ilustrează o acțiune dramatică care facilitează înțelegerea acestor părți.



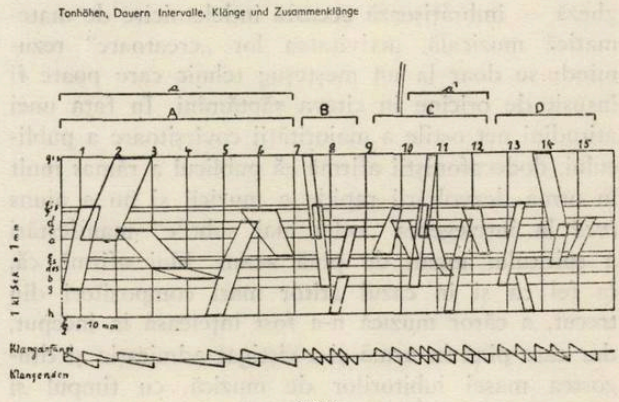
Beispiel 5

Mulți compozitori de seamă care la început au fost adepți fervenți ai sistemului dodecafonic ca de exemplu Frank Martin, sau dintre cei mai tineri Hans Werner Henze — s-au lepădat de el cînd și-au dat seama că aplicarea sa consecventă duce la o inevitabilă despersonalizare și uniformizare a întregii muzici contemporane.

Dar chiar creatorul sistemului, însuși Schönberg, care a fost mînat spre construcția serială de temperamentul său egocentric, de concepțiile artei suprarafinate din timpul său, de tendința de a se izola în turnul de fildeș al unei arte ezoterice inaccesibilă maselor, în ultimul deceniu al vieții sale și-a dat seama că muzica tonală nu și-a epuizat totuși resursele (fapt confirmat de altfel atît de strălucit de compozitorii *nedodecafoniști* din secolul nostru) și a revenit el însuși în unele lucrări ale sale — ca de exemplu „Oda către Napoleon", cel puțin parțial — la tonalitate.

În lumina celor expuse, devine evident că muzica dodecafonică, serială, aleatorică, concretă, electronică etc., care nu îndeplinește o funcție socială înaintată și reprezintă doar un experiment sau un amuzament strict personal, rămîne străină de o societate nouă, constructoare a orînduirii socialiste ; această societate promovează o artă realistă, legată de viață, o artă în care elementul esențial îl constitue un conținut bogat de sentimente, artă prețioasă prin capacitatea ei de educare umanistă, mijloc important de cunoaștere, apropiere și înțelegere între popoare.

Fragment din cvartetul pentru coarde de Anton Webern și „analiza" făcută de Herbert Eimert (dreapta)



Beispiel 6

Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal

de PASCAL BENTOIU

Studiul de față este conceput ca o comentare a exemplelor ce-l întovărășesc. Este vorba de 13 piese executate de două tarafuri ardelenești și transcrise integral, deci incluzînd instrumentele acompaniatoare. Primele cinci sînt datorite unui taraf sătesc și au fost înregistrate pe discuri cu vreo două decenii în urmă. [1]) Următoarele opt piese au fost cîntate de un taraf orășenesc și înregistrate pe cilindri de fonograf în 1950. [2]) Documentele sonore se găsesc în arhiva Institutului de Folclor din București.

Am notat taraful întreg, în intenția de a oferi un material pe baza căruia să se poată trage cîteva concluzii asupra armonizării practicate de lăutarii ardeleni. Istoricul acestor preocupări, în ce privește muzica instrumentală românească, nu e greu de făcut. Există cîteva notații anterioare de acest fel. Béla Bartók a transcris în 1914 cîteva melodii acompaniate de vioară secundă (sau braci ?). Una a fost publicată de Bartók, iar alta în „Instrumentele muzicale ale poporului romîn" de Tiberiu Alexandru [3]).

Există de asemenea cîteva transcrieri, făcute de compozitorul Mircea Chiriac la Covăsînț lîngă Arad [4]). Tot la Covăsînț a notat unele melodii I. Florea [5]).

Alte melodii au fost publicate de Lajtha Laszlo [6]); pe baza acestei lucrări, Avasi Bela a publicat un documentat studiu despre armonia lăutarilor din Sic. [7])

Alte două transcrieri de piese ardelenești acompaniate făcute de autorul acestor rînduri, sînt incluse în cartea despre Instrumentele Muzicale ale poporului romîn. [8])

În fine există o sumă de transcrieri de taraf privind muzica lăutărească din Cîmpia Dunării. Unele din ele au apărut. [9]) Alte transcrieri sînt încă manuscrise. [10])

În această enumerare am omis cu bună știință transcrierile privitoare la polifonia vocală sau la instrumente polifonice [11]) prin însăși natura lor, ca cimpoiul sau fluierul gemănat. Acestea bineînțeles că nu lipsesc, însă am urmărit aici numai muzica de taraf și în special muzica ardelenească.

În această direcție, prin urmare, materialul de față este menit să micșoreze un gol existent pînă azi în seria publicațiilor de folclor românesc.

Taraful sătesc care ne-a furnizat primele cinci piese era alcătuit din lăutari din diverse locuri. Întîmplarea a făcut ca ei să se găsească lao'altă în București unde au fost descoperiți și înregistrați. [12]) Faptul că ansamblul apare totuși foarte omogen este o dovadă că acest fel de armonizare nu este întîmplător, și nici arbitrar. El cuprinde, judecînd după datele pe care le avem deocamdată la dispoziție, o arie mai mare pe care o putem extinde la aproape întreg Ardealul cuprins între munți, deși cercetările în această direcție sînt încă prea sumare. Cert este că în Maramureș, în Bihor, în Hunedoara și în extremul sud al Ardealului nu se cunoaște acest fel de armonizare, și că înspre părțile Aradului stilul este cu totul altul [13]), mai primitiv : vioara doua și viola dublează de multe ori vioara primă la octava inferioară, armoniile sînt adesea lipsite de terțe, iar violoncelul fie că execută un bas ostinato pe corzile libere bătute și ciupite cu niște bețe, fie (în piesele mai lente) încearcă să urmărească pe cît posibil și el melodia. Efectul în aceste din urmă cazuri este ciudat : sunetele foarte nefixe și desele „glissandi" fac aproape imposibilă transcrierea și dau părții violoncelului aerul unui urs care ar vrea să joace.

Taraful tipic din centrul Ardealului este format din trei instrumente de coarde : vioară primă, violă (numită în general de lăutari „braci" — de la cuvîntul german „bratsche" — violă), și bas (violoncel sau contrabas, numit gordună ori broancă). Primul și ultimul nu prezintă un interes deosebit, (exceptînd poate faptul că basul are în general numai

---

1) Culegător : Tiberiu Alexandru ; locul culegerii : București.

2) Culegător : O. Birlea ; locul culegerii : Abrud.

3) București, ESPLA 1955, mel. 74. pag. 266, 267. După un manuscris aflat în arhiva Institutului de folclor din București. La această lucrare se referă și notele 5, 7, 10, 11, 14, 16.

4) Arh. Instit. de folclor, Fond auxiliar, nr. 4388—4392, 4705, 5232 M. Chiriac a făcut notații directe la teren ; în măsura în care acest material nu e sprijinit de documente sonore, el trebuie considerat cu oarecare rezervă.

5) Și notațiile lui I. Florea sînt făcute după auz. Unele din piese au apărut (op. cit., mel. nr. 76, pag. 274—275, mel. nr. 16, pag. 178, nr. 17, pag. 179). Celelalte se află în Arh. Inst. de Folclor, Fond. auxiliar.

6) Lajtha Laszlo, Széki Gyütés, Zenemukiadó Vállalat, Budapest 1954.

7) Avasi Bela, „A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyütése és lejegyzése alapján)", în Néprajzi Értestö, XXXVI, 1954, Tankönyvkiadó, Budapest 1954, pag. 25—45.

8) Op. cit., mel. 72, pag. 263—265 și mel. 75 pag. 268—274. Aceasta din urmă apare și în cadrul acestui studiu într-o transcriere revăzută minuțios în lumina unei experiențe mai îndelungate în acest domeniu. În afară de o sumă de detalii ritmice și melodice care au fost aci corectate, transcrierea anterioară păcătuia printr-o necunoaștere a instrumentului acompaniator. Apar acolo acorduri de 2 — și 3 sunete la braci în poziții cu totul imposibile (față de care însuși autorul lucrării, Tib. Alexandru, și-a exprimat atunci nedumerirea sa). Transcriitorul va găsi poate circumstanțe atenuante în ochii publicului, dacă va aminti că tocmai piesa în cauză a fost prima transcriere de acest fel, și unul din primele sale contacte cu folclorul, în general.

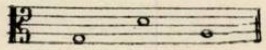
9) Op. cit. melodiile 79 (pag. 280—287) și 80 (pag. 278—298) în transcrierea noastră ; mel. 55 (pag. 243—244) și 56 (pag. 245, 246), notate direct de C. Zamfir.

10) Menționăm diferite transcrieri de taraf datorite cercetătorilor C. Zamfir, B. Marcu, G. Marcu, Z. Sulițeanu, M. Siminel Fusteri etc. din care bună parte vor fi incluse în lucrări mai ample în pregătire, cum ar fi monografia muzicală a Năsăudului, la care lucrează un colectiv de cercetători ai Institutului de folclor sub conducerea lui C. Zamfir.

11) În cuprinsul acestui studiu am întrebuințat cuvîntul „polifonie" într-un sens etimologic („mai multe sunete") — și nicidecum în sensul comun acceptat, de scriitură contrapunctică.

12) Vezi date asupra lor în op. cit. pag. 324.

13) Înregistrări cu un taraf tipic pentru acea regiune există la Arh. Inst. de folclor (benzile de mgt, nr. 667—676) și ele vor putea servi unui eventual studiu mai dezvoltat, cu atît mai lesne cu cît fiecare piesă mai interesantă din punct de vedere armonic este înregistrată de două ori : o dată cu sonoritatea normală, și o dată cu instrumentele acompaniatoare scoase în prim plan.

trei corzi), dar viola are o caracteristică tehnică remarcabilă : căluşul este drept şi în consecinţă arcuşul calcă pe toate cele trei corzi deodată. [14] Acordajul obişnuit este  şi permite construirea cu destulă facilitate a unui bogat şir de acorduri în poziţie strînsă. La analiza fiecărei piese în parte voi explica modalitatea tehnică de realizare a acordurilor utilizate.

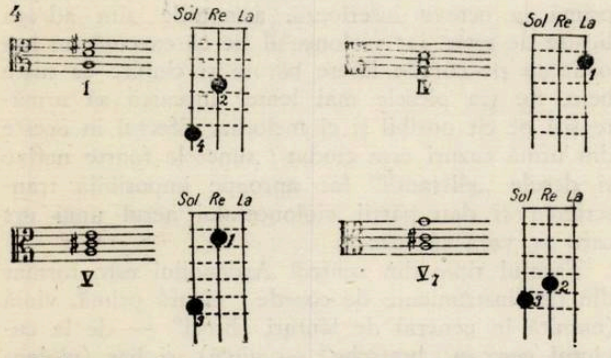
Materialul este prezentat într-o ordine firească, de la simplu la complicat, după criterii armonice. Pe marginea lui voi căuta să desprind anumite caracteristici, insistînd la fiecare piesă în parte, pe cît posibil, asupra unui aspect deosebit.

Prima piesă, „Fecioreşte" (dans bărbătesc de virtuozitate) are o formă interesantă :

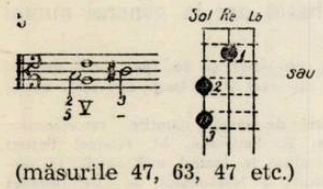
[:A:][:B:] CDE [:F:] – [:A:][:B:] C [:D:] F – [:A:] B [:E:] DE

După expunerea a şase teme deosebite, instrumentistul reia de două ori ciclul, dar incomplet. Bineînţeles toate repetările de fraze melodice sînt mai mult sau mai puţin variate. Toate expunerile şi reluările de fraze (cu o singură excepţie) au cîte opt măsuri. Toate cadenţele (24) se operează pe tonică — re [15]) şi sînt autentice (V-I). Modul este major, cu treapta a IV-a mobilă (excepţie face fraza D [16]), uneori cu treapta a VII-a coborîtă, dar numai în poziţia de septimă superioară (v. fraza A).

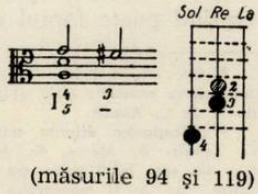
Armonizarea braciului întrebuinţează trei acorduri (schiţa din dreptul fiecărui acord reprezintă digitaţia).



Celelalte alcătuiri sînt explicabile fie prin intenţiile melodice ale bracistului :



(măsurile 47, 63, 47 etc.)



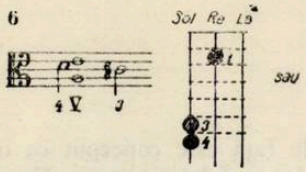
(măsurile 94 şi 119)

14) Op. cit., pag. 132.

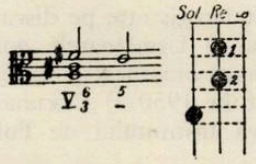
15) Sunetul de la sfîrşit (si) se explică, cred, prin dorinţa primaşului de a construi o cadenţă lăutărească (Si-do diez-Re) neurmată de ceilalţi instrumentişti.

16) Realizarea tehnică a lui sol diez lasă de dorit în multe cazuri. Am întrebuinţat citeodată semnul ♯ (un sfert de ton mai sus ; semn utilizat de George Enescu în lucrările sale de maturitate ca Sonata a 3-a pentru vioară şi pian, sau „Oedip").

fie printr-o defectuoasă punere a degetelor, corectată apoi :

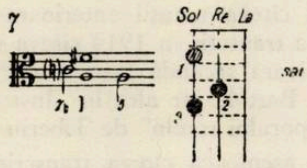


(măsura 53; degetul 4 a întîrziat să se ridice de pe coardă).

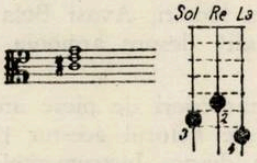


(măsura 193 ; poziţia dificilă a acordului din măsura 192 explică această apogiatură).

fie în fine prin intenţii armonice bine definite :



(măsurile 87, 141, 149; crearea unei veritabile septime dominante către armonia treptei a IV-a).



(măsurile 192—193 : surprinzător acord de septimă dominantă fără fundamentală ; probabil bracistul conta pe o fundamentală în bas care însă nu vine decît pe unul din cei patru timpi cît durează intonarea acordului. Rămîne deci un acord al treptei a 7-a pe care-l putem socoti întîmplător).

Armonia este în 89% din timp o pendulare între acordul de tonică şi cel de dominantă. Acordul subdominantei apare în 11% din timp. În nici un fel instrumentul de armonie nu urmează particularităţile modale ale liniei melodice şi rezultă de aici frecvente ciocniri între treapta a IV-a ridicată din melodie şi treapta a IV-a nealterată din armonie (în special în fraza B).

Înlănţuirea celor trei acorduri principale pare să asculte de anumite legi. Într-adevăr, din 170 de schimbări de armonie în cursul bucăţii, 166 sînt înlănţuiri la cvintă (I—V, V—I, I—IV, IV—I) şi doar patru sînt înlănţuiri de acorduri alăturate (de

două ori IV—V și de două ori V—IV). Procentajul scăzut al acestora din urmă (confirmat din plin de piesele următoare) ne îndreptățește să credem că bracistul nostru leagă *în mod normal* acordurile în funcție de vecinătatea imediată a fundamentelor respective pe scara cvintelor.

Construind succesiunea naturală a sunetelor : Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez [17]) și imaginînd pe fiecare din ele un acord major [18]) (în unele cazuri : acord major cu septimă mică), constatăm că din seria întreagă, instrumentistul alege cîteva acorduri, vecine între ele (după tonica pe care o are) și le înlănțuiește de preferință gradat, sărind arareori două trepte pe scara cvintelor.

În „Fecioreşte" :

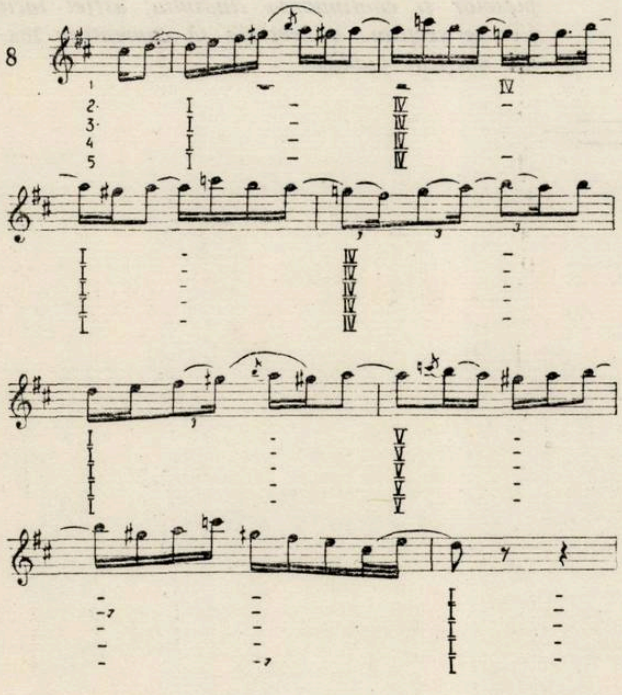
Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez (Tonica : Re)

Legături normale : Sol-Re, Re-Sol ; Re-La, La-Re.
Legături accidentale : Sol-La ; La-Sol.

Se înțelege că în aceste condiții legăturile autentice (V-I ; I-IV) și cele plagale (IV-I ; I-V) vor fi în număr egal.

În ce măsură improvizația joacă un rol în armonizare ? Dăm mai jos fraza A, scrisă o singură dată,

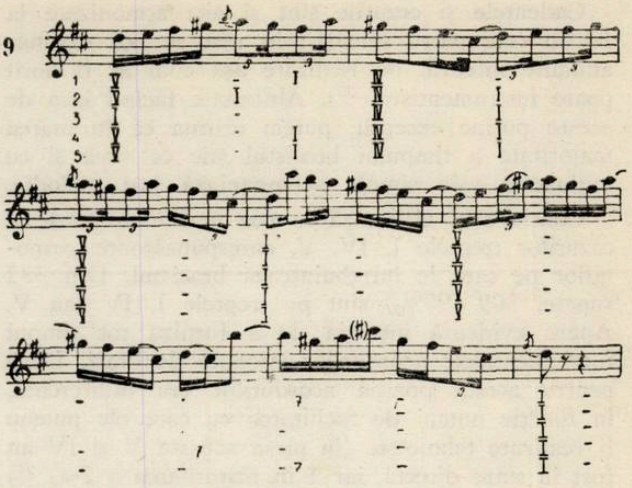
8



iar dedesubtul portativului armoniile cifrate ale celor cinci reluări ale ei (a 6-a, respectiv a 4-a din cuprinsul piesei, este mult variată și cuprinde două măsuri în plus).

Iată și fraza B, cu armoniile cifrate ale celor cinci reluări :

9

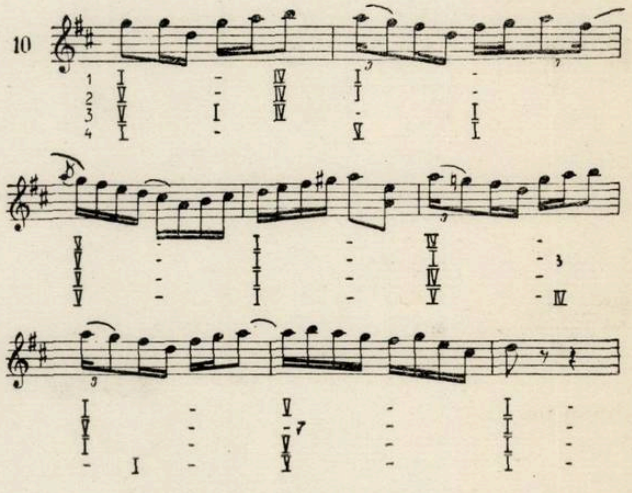


Există o vădită stabilitate în concepția armonică pe care instrumentistul o are despre frazele melodice de mai sus. Mersul I-IV-I-IV I-V-V(7)-I se impune pentru A și mersul [V-I] — [IV-I]-V-I--V-V-V(7)-I pentru B. Trebuie remarcat că cele cinci versiuni armonice nu sînt repetări, una după alta în șir, ci frazele melodice sînt intercalate cu alte fraze ; cu atît mai puțin înlănțuirile armonice ar putea fi socotite întîmplătoare [19]). Iese în evidență și apariția septimei dominante numai în preajma cadenței.

Referitor la constatarea că armoniile se înlănțuiesc numai accidental printr-o săritură de două trepte în ciclul cvintelor vom observa ce se întîmplă în măsurile 2 și 3 ale frazei B. De patru ori mersul e IV-I-V și o singură dată IV-V. E clar că bracistul a întîrziat un timp în plus pe armonia subdominantei și n-a avut vreme să atace armonia dominantei, *trecînd prin tonică,* ci a făcut acest pas direct, neobișnuit pentru el.

Și celelalte fraze sînt destul de unitar armonizate, cu o singură excepție : D :

10



17) Seria se poate completa cu Fa-Si bemol (cf. Avási Béla, op. cit. p. 26). În piesele noastre, aceste două armonii nu apar. Dincolo de limitele Si bemol și Fa diez, realizarea tehnică a acordurilor pe braci devine incomodă.

18) Sînt excepțional de rare acordurile minore și atunci cînd apar pot fi considerate cu totul întîmplătoare. Se pare că pentru braciștii din Cîmpia Ardealului, „armonie" e aproape sinonim cu „acord major".

19) Nu se poate spune nici că instrumentistul recurge la anum formule de acompaniament, așa cum se întîmplă adesea în muzica tarafurilor din Cîmpia Dunării, formule pe care le utilizează, fie că a un sens armonic, fie că nu. În cazul de față, în special incursiunile foarte precise pe armonia subdominantei înlătură orice dubiu.

Cadențele și cezurile sînt și aici armonizate la fel în cele patru reluări ; în rest se pot distinge anumite intenții, nu realizate așa cum ar fi dorit poate instrumentistul [20]). Abstracție făcînd însă de aceste puține excepții, putem afirma că în marea majoritate a timpului bracistul știe ce vrea și cu mijloacele sale simple acompaniază just melodia.

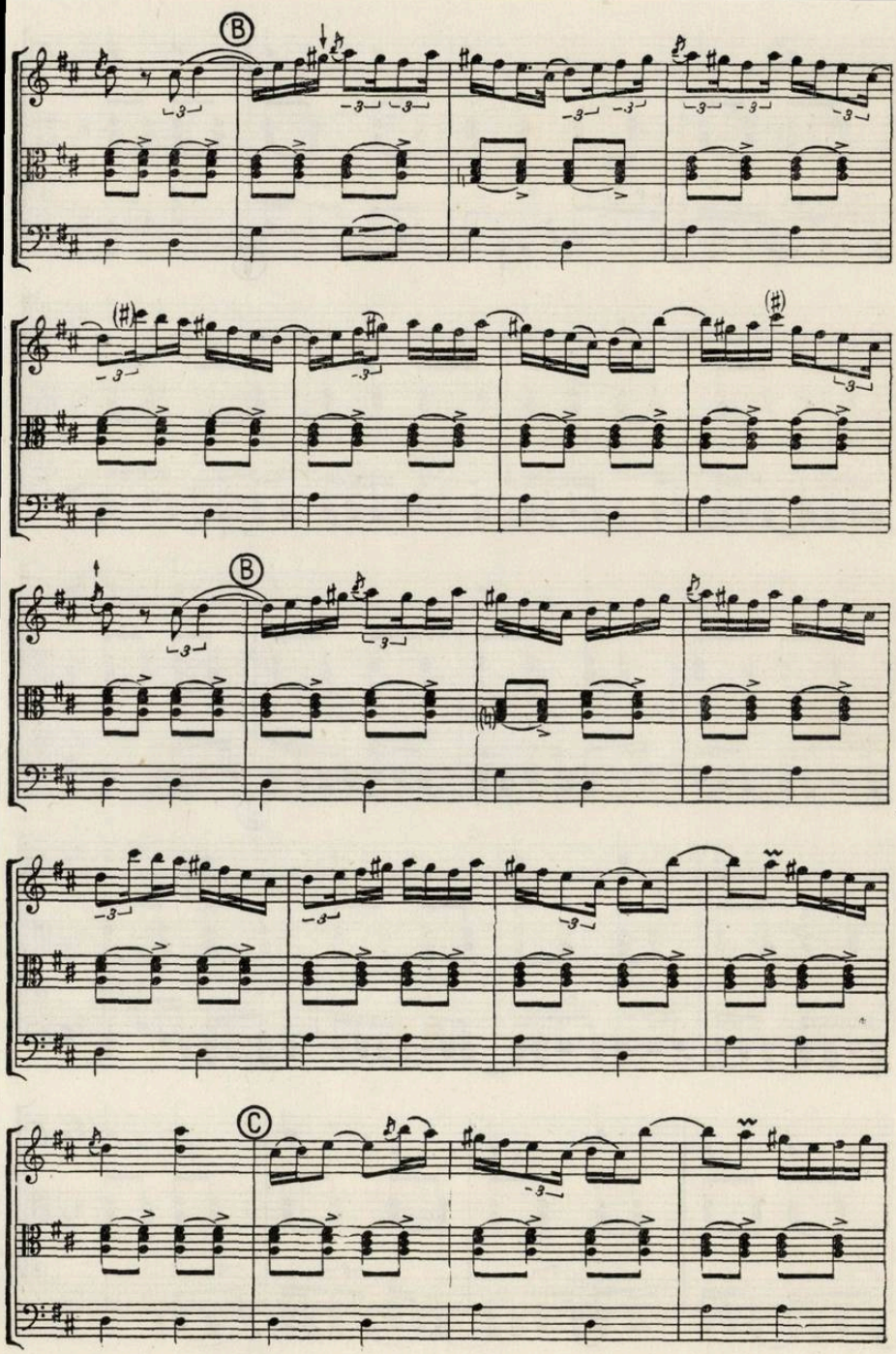
Contrabasul utilizează în cea mai mare parte a cazurilor treptele I, IV, V, corespunzătoare armoniilor pe care le întrebuințează bracistul. Din 382 sunete, 369 (97%) sînt pe treptele I, IV sau V. Apare evidentă intenția de a furniza tot timpul fundamentalele acordurilor intonate de braci. Dacă pentru acesta poziția acordurilor era indiferentă, în funcție numai de facilitatea cu care ele puteau fi realizate tehnicește (în piesa aceasta V și IV au fost în stare directă, iar 1 în răsturnarea a 2-a) [21]) pentru contrabas un acord este conceput mereu în stare directă. Răsturnările care pot fi găsite în fapt sînt întîmplătoare ; cea mai simplă constă în intonarea de către braci a unui acord de tonică, iar de către contrabas a dominantei. Rezultă $I\frac{6}{4}$, dar intențiile celor doi instrumentiști au fost diferite (bracistul gîndea acord de tonică, iar contrabasistul acord de dominantă). Cu toate nepotrivirile inerente faptului că toți cei trei instrumentiști improvizează, mai mult sau mai puțin, în timp ce cîntă, în cazul de față contrabasul furnizează în 80% din timp bași adecvați armoniilor braci-ului. Procentul reușitelor basului este mai ridicat decît în toate celelalte piese probabil din cauza armoniei foarte simple. De cîteva ori în cursul piesei contrabasul iese din cercul I. IV. V și atacă treapta a II-a. E permis să credem că aștepta din partea bracistului un acord pe treapta a II-a cu terță alterată superior, foarte utilizat în alte bucăți, cum se va vedea mai departe. Și în mersul contrabasului se pot observa foarte rare legături IV-V sau V-IV (7 din 188 schimbări) : aproape totdeauna preferă să treacă prin I. Probabil că acest lucru este totuși determinat mai mult de dorința de a urmări corect braciul, decît de o concepție clară asupra armoniei așa cum pare să se petreacă în cazul acestuia din urmă.

În numărul de față al revistei se publică numai prima piesă instrumentală „Fecioreşte", care de altfel este cea mai lungă din toate.

În numerele viitoare vom publica restul pieselor și continuarea studiului, astfel încît fiecare secțiune a acestuia să comenteze textul muzical publicat.

20) De fapt tema aceasta (D) este un fel de „frază călătoare" : am întîlnit-o în mai multe jocuri fecioreşti şi bărbuncuri din nordul Ardealului. Ea va apare, variat, şi în piesa nr. 2 din cele publicate în acest studiu. Şi acolo, ca şi aci, nu s-a produs încă o sudură perfectă între ea şi restul piesei, fapt ce-şi găseşte reflectarea şi într-o armonie mai şovăitoare.

21) *În piesele următoare vom întîlni şi acorduri în răsturnarea I,*

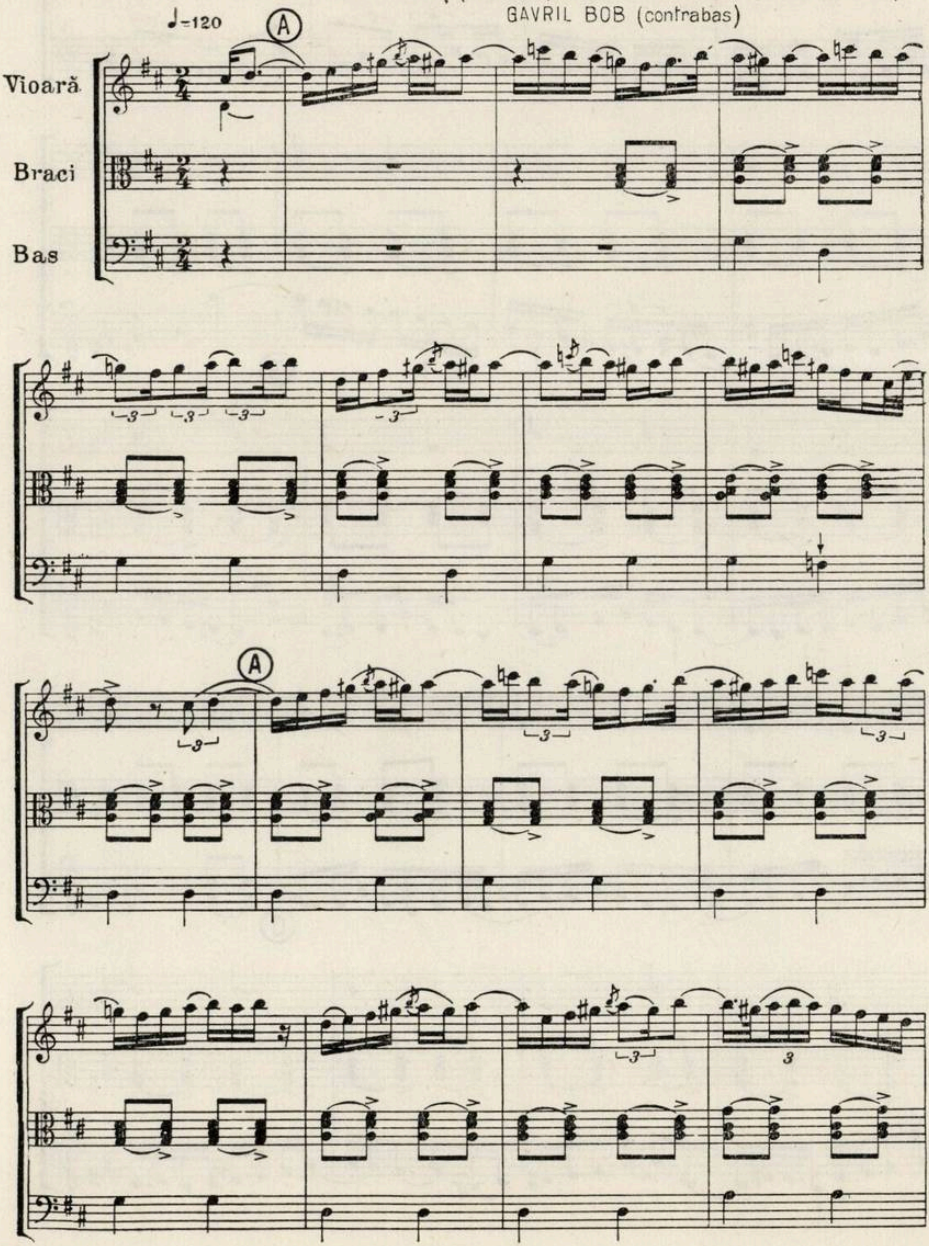

B
B
C

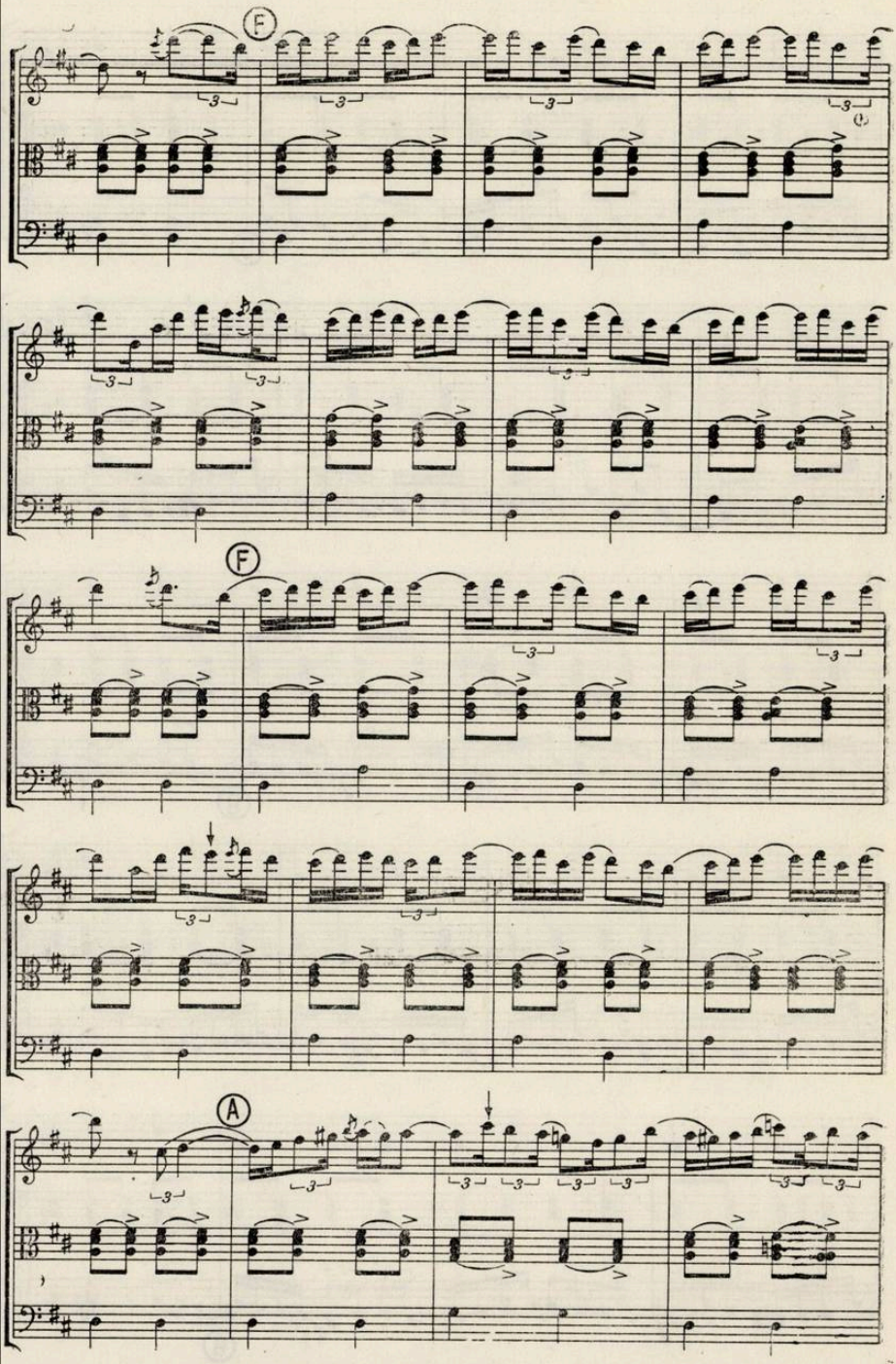
FECIOREȘTE

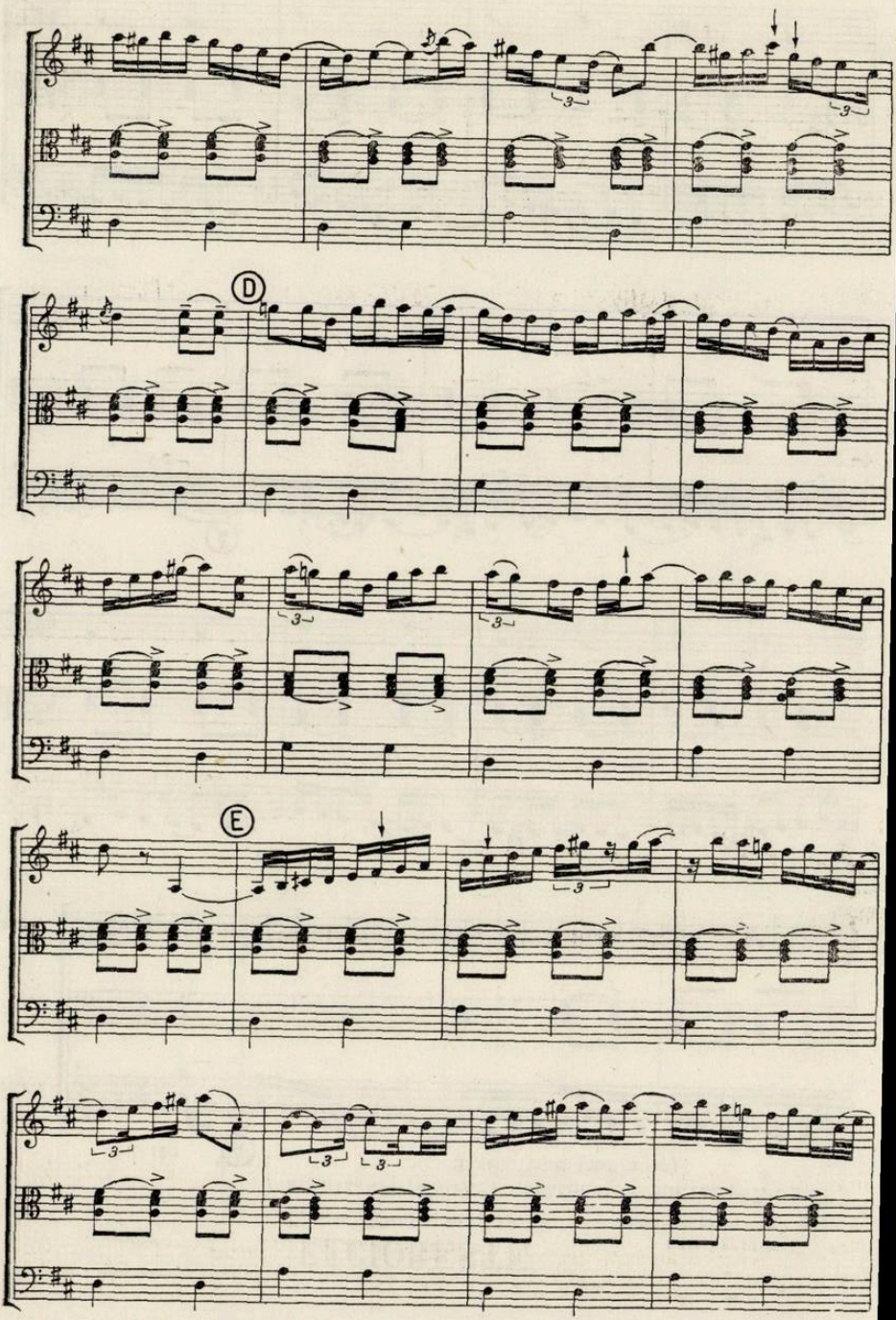
Cules la 5-IV-1941, disc 1428 I

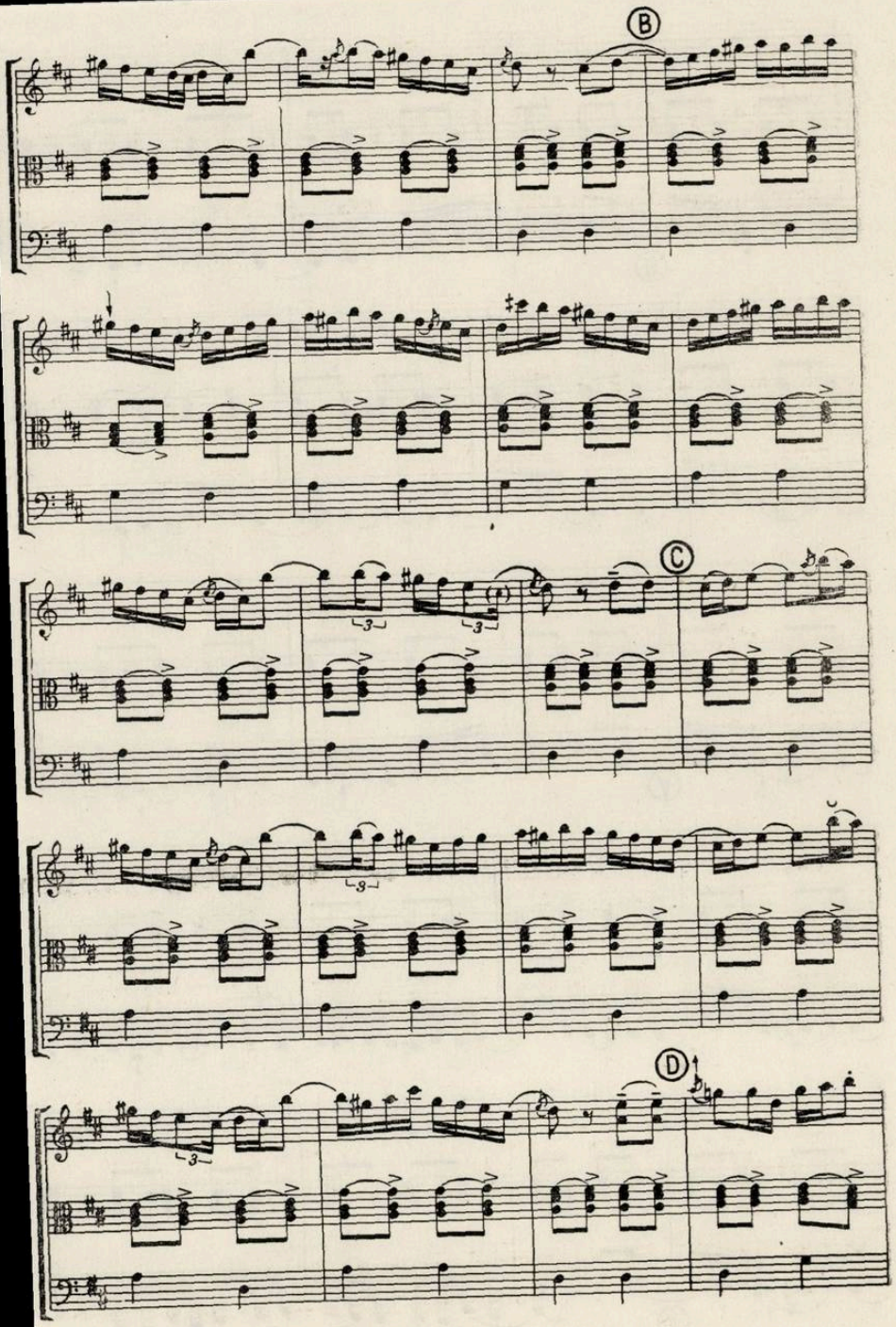
COM LECHINȚA
RAION BECLEAN REG CLUJ

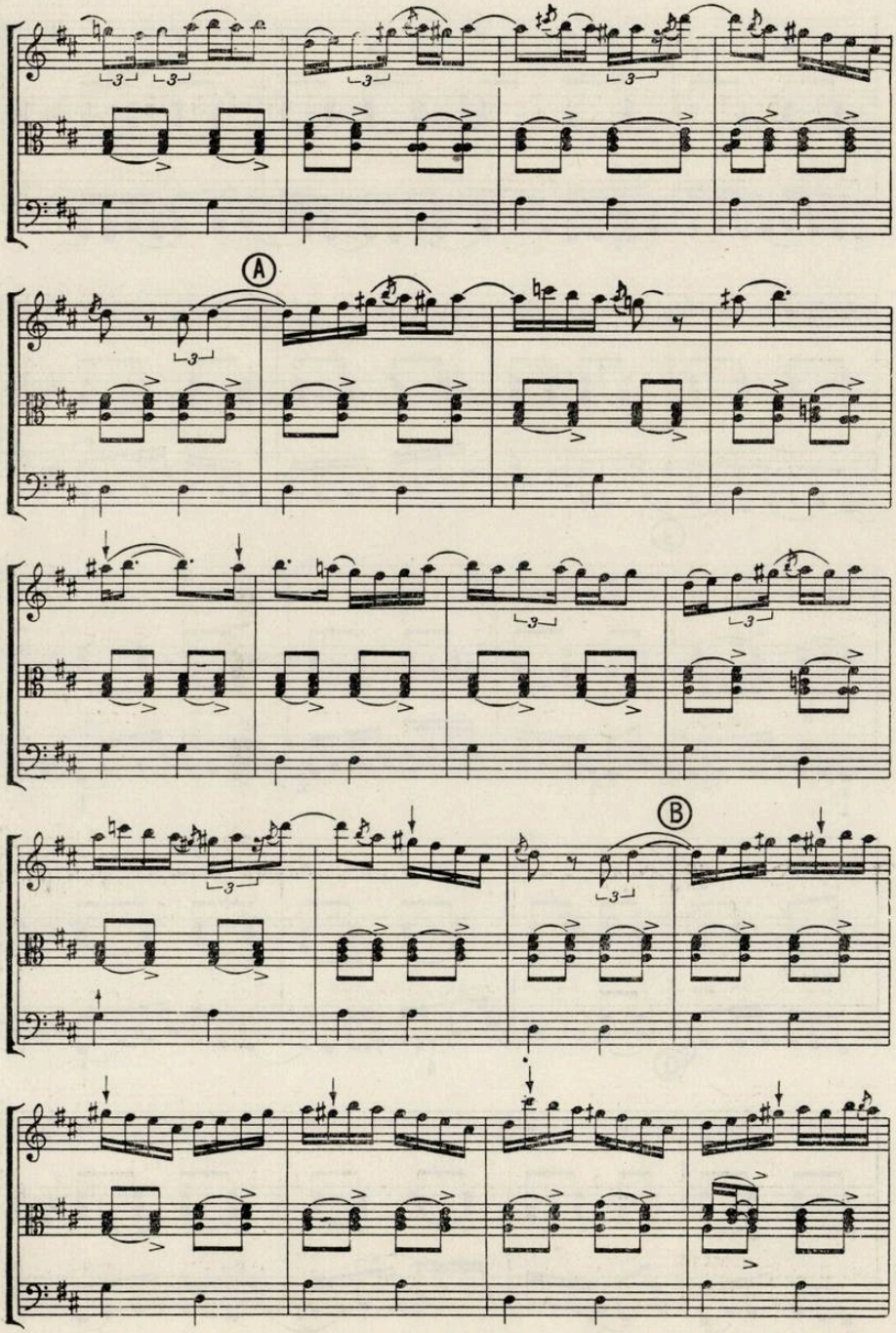
NICHITA BUȚ (vioara I) ADALBERT IAMBOR (vioara II=braci)
GAVRIL BOB (contrabas)

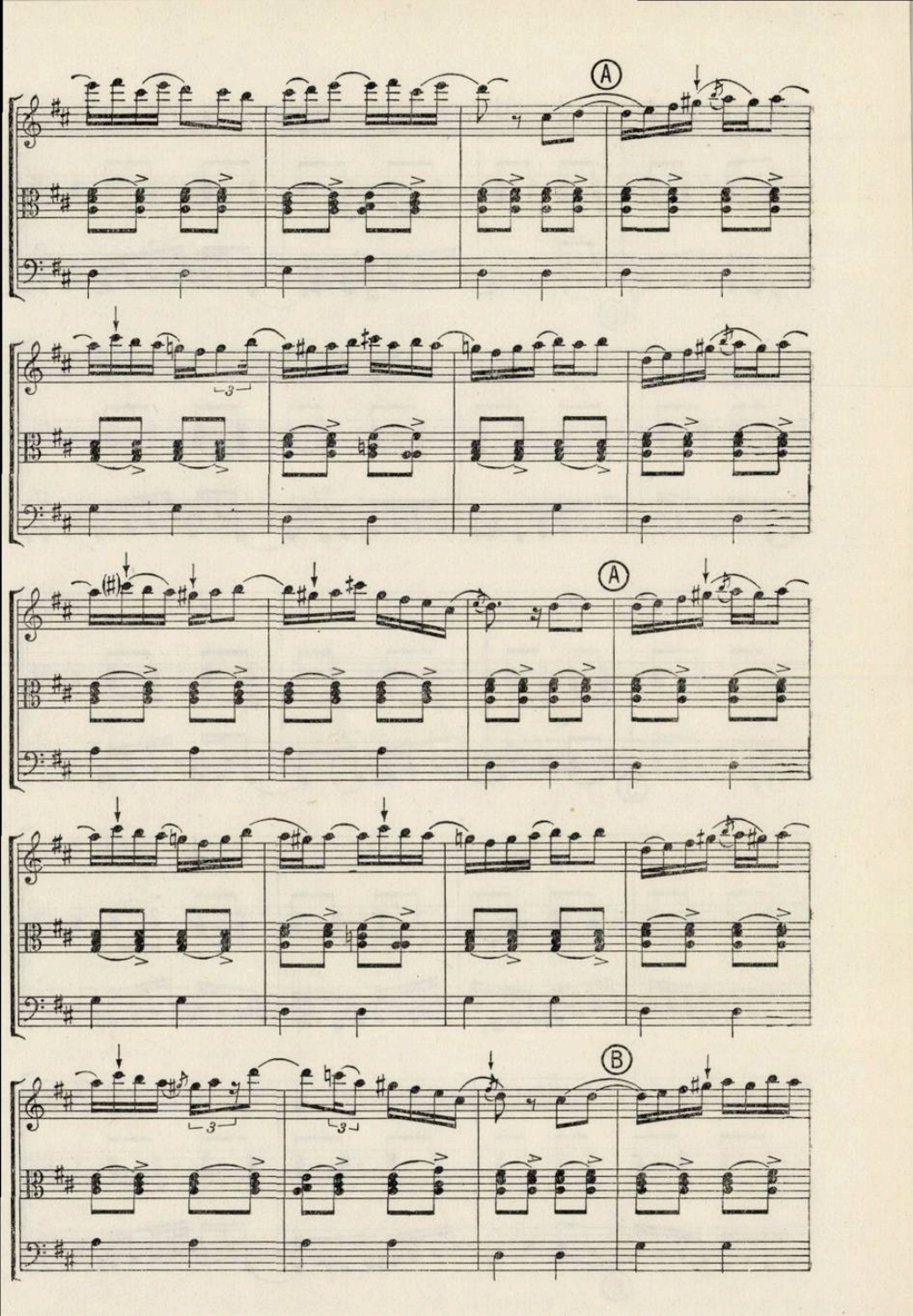


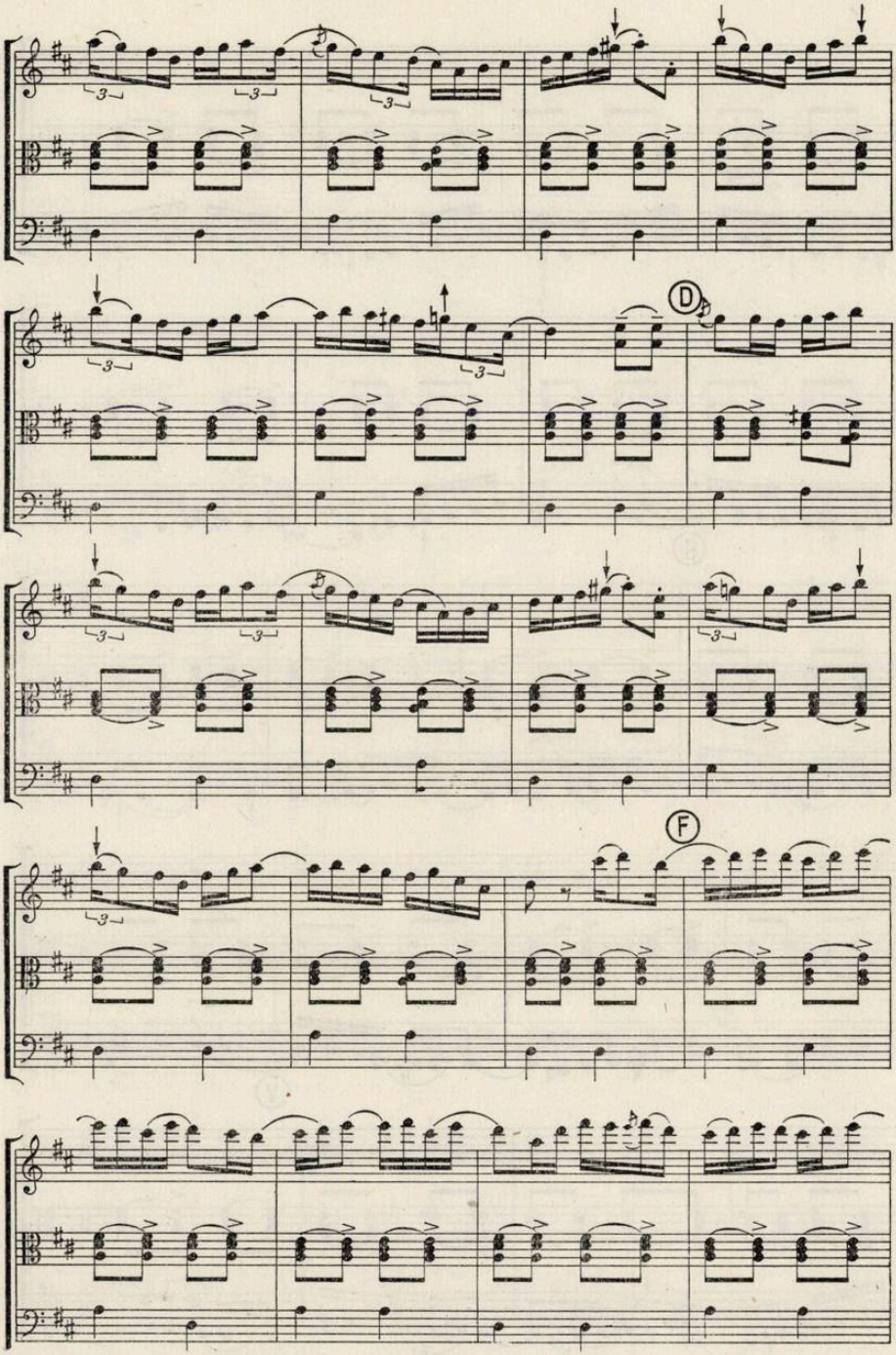

F
F
A

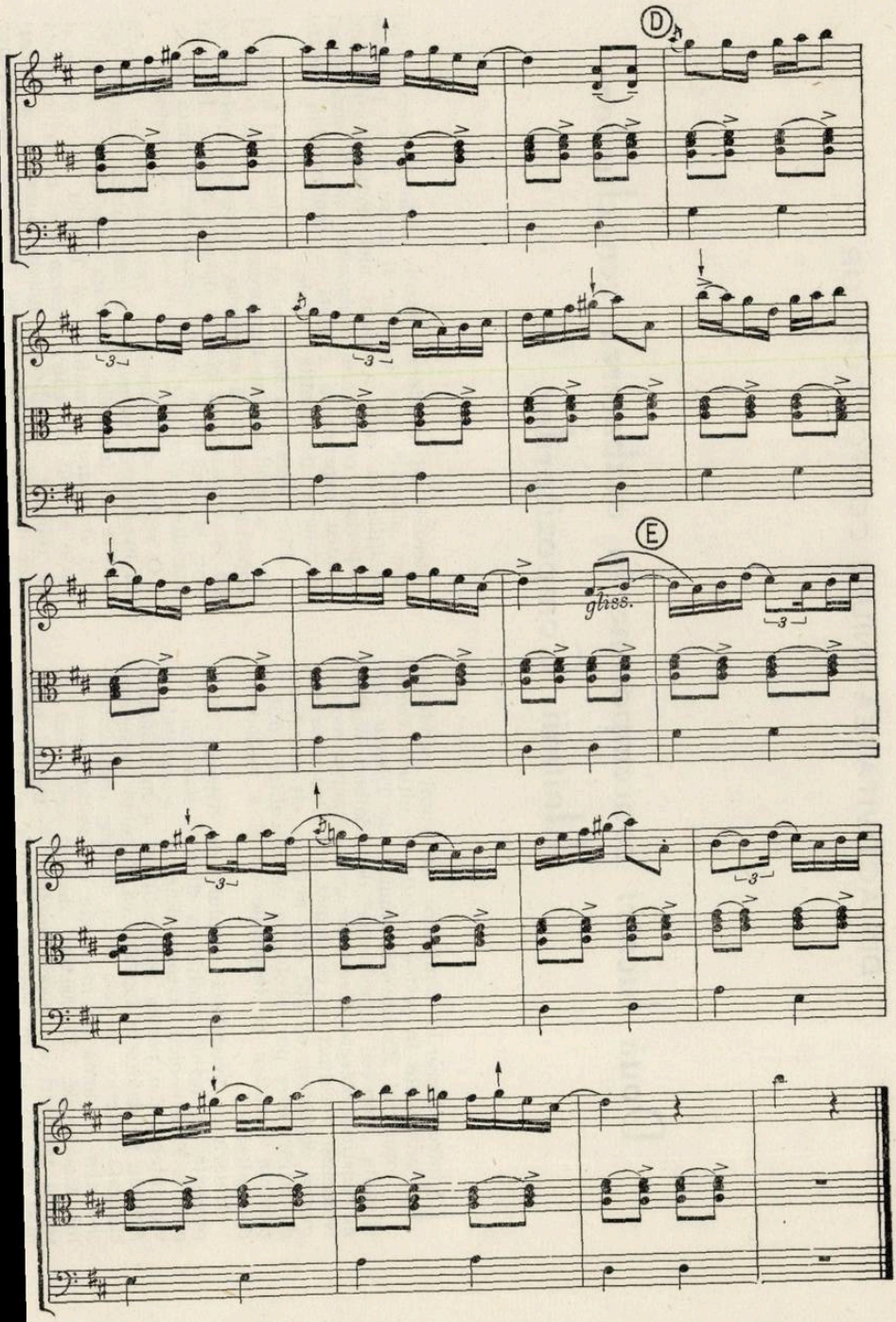

D
E

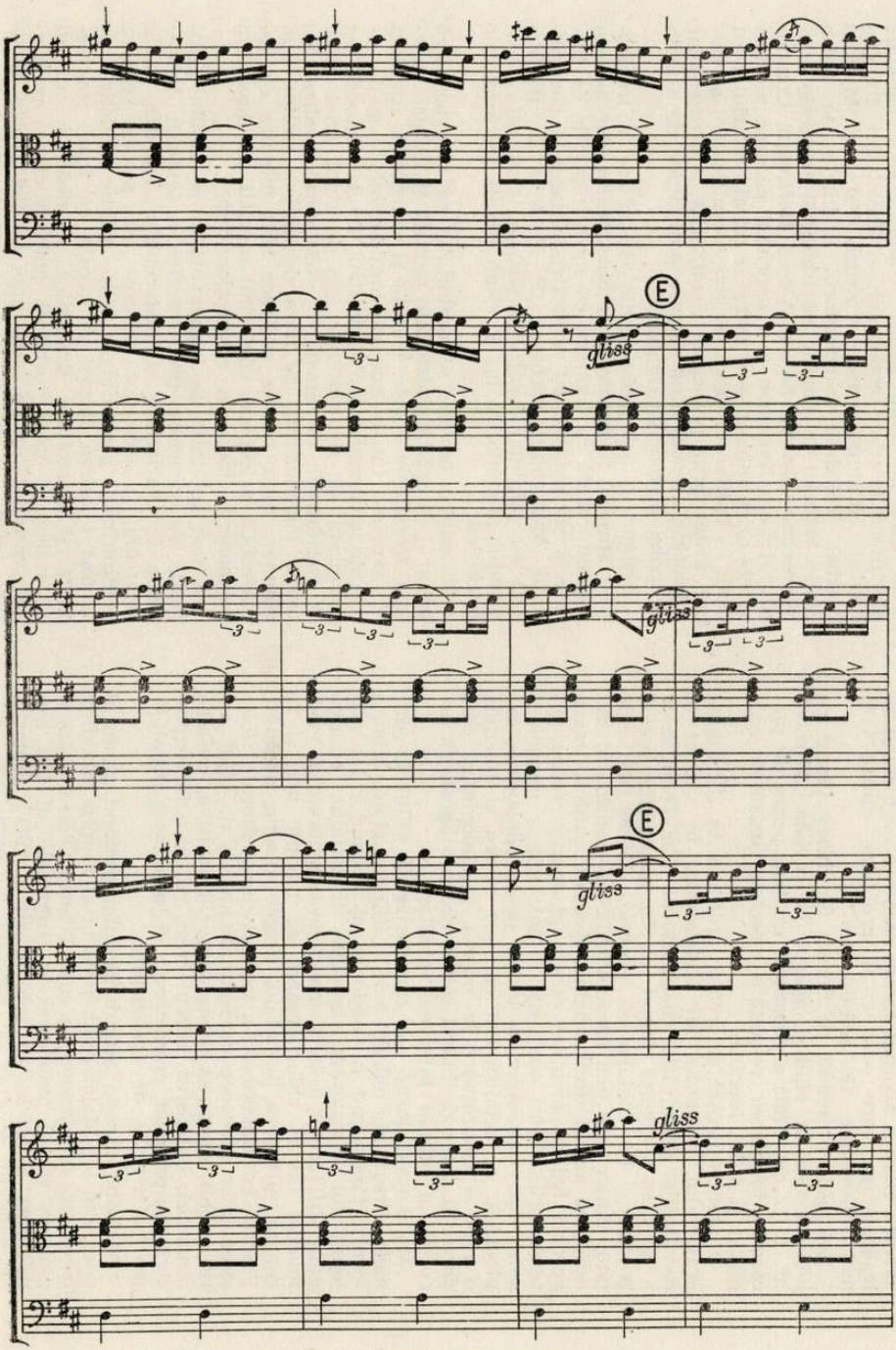

B
C
D


A
B


A
A
B


D
F


D
E
gliss.


E
gliss
E
gliss
gliss

Două lucrări contemporane în dezbaterea cenaclurilor Uniunii Compozitorilor

Dintre lucrările simfonice şi vocal simfonice prezentate în primă audiţie în ultima vreme, oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah şi suita „Impresii hunedorene" de Adalbert Winkler au constituit obiectul discuţiilor unor cenacluri recente. Numeroşi vorbitori au confirmat utilitatea unor asemenea dezbateri, cu atît mai mult cu cît este vorba de lucrări care pun probleme de actualitate, atît în privinţa tematicii de inspiraţie cît şi a mijloacelor de realizare.

Oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, prezentat în primă audiţie la sfîrşitul stagiunii trecute a Filarmonicii „George Enescu", a suscitat un viu interes din partea publicului şi a muzicienilor. Aceasta se datoreşte faptului că, folosind experienţa cîştigată anterior în cele două cantate, compozitorul şi-a ales ca temă de inspiraţie cunoscutul poem al lui Maiakovski „150.000.000" dedicat celei mai de seamă trăsături ale epocii noastre, — mersul omenirii spre comunism. Pentru a realiza această temă, Tiberiu Olah a abordat forma amplă a oratoriului în legătură cu care s-au creat probleme dintre cele mai interesante ale acestui gen.

Referatul prezentat de Sergiu Sarchizov (bazat pe idei expuse în studiul apărut în revista „Muzica" nr. 11/12 din 1961) a constituit un bun punct de plecare în discutarea concretă a aspectelor legate de concepţia şi stilul lucrării.

O atenţie deosebită a fost acordată în discutarea oratoriului, poemului lui Maiakovski. În special în concluziile discuţiilor, compozitorul Ion Dumitrescu a scos în evidenţă faptul că în ansamblul operei poetice a lui Maiakovski poemul „150.000.000" este unul dintre cele mai caracteristice iar conţinutul său este mai actual decît oricînd. Această „bîlină" nouă, această baladă sovietică este o pledoarie pentru puterea primei ţări socialiste, o apologie a muncii, a spiritului constructiv, a luptei pentru doborîrea exploatării, a socialismului care se năştea şi totodată o replică usturătoare la adresa capitalismului care dorea să distrugă tînărul stat sovietic, o apostrofă ascuţită la adresa intervenţioniştilor.

Maiakovski însuşi îşi caracterizează stilul în primele versuri ale baladei sale: „Ritmu-i glonţ, inima-i focul". Conţinutul revoluţionar al poemului i-a prilejuit lui Maiakovski înnoirea limbajului, crearea unui stil incisiv, concis, modificarea sintaxei şi morfologiei limbii, chiar crearea de cuvinte noi, şi în genere, utilizarea limbajului simplu, plastic, necăutat. Poemul lui Maiakovski a sugerat compozitorului folosirea unor procedee corespunzătoare ca de pildă corul vorbit, menit să recite versurile incisive, melodia dinamică, impulsivă, ritmul frînt, pătrunzător, expresivitatea pauzelor, cromatismul şi tonalitatea instabilă, particularităţile de orchestraţie.

Atrăgînd atenţia asupra sensului profund uman al poemului lui Maiakovski, precum şi asupra atitudinii creatoare, îndrăzneţe, cu care Tiberiu Olah s-a apropiat de versul maiakovskian, compozitorul Ion Dumitrescu a arătat că este greşit a privi oratoriul „Constelaţia omului" sub aspectele lui exterioare, unilaterale, a-l considera pozitiv datorită caracterului său „sideral" după cum ar fi greşit să se pastişeze soluţiile la care a ajuns aici compozitorul. Este important ca fiecare compozitor să se străduiască pentru exprimarea realistă a conţinutului, pentru afirmarea personalităţii sale.

„Este necesar ca folclorul să fie dezvoltat în esenţa sa — a subliniat Ion Dumitrescu. Din acest tezaur al poporului nostru să extragem chintesenţa, principiile, pe baza cărora să clădim operele noastre. În acest sens, şi lucrările în forme simple merită toată preţuirea atunci cînd sînt create cu simţire şi meşteşug".

O seamă de aspecte au fost suscitate în legătură cu exprimarea în muzică a conţinutului textului. Cu privire la izvoarele inspiraţiei melodice s-a subliniat în cadrul discuţiilor că Tiberiu Olah pe de o parte a avut în vedere crearea unei muzici capabilă să reflecte semnificaţia universal-umană a versurilor lui Maiakovski ce se adresează larg tuturor celor care militează pentru triumful comunismului, glorificînd istoricul eveniment al Revoluţiei din Octombrie. (Compozitoarele Carmen Petra şi Myriam Marbé). Totodată compozitorul a înţeles să redea ideile textului în lumina sensibilităţii muzicale contemporane (George Bălan, Alfred Hoffman). Compozitorul Leib Nachman şi-a exprimat părerea potrivit căreia orice subiect — şi astfel şi cel al oratoriului lui Olah — indiferent de anvergura semnificaţiei, ar trebui tratat prin preluarea nemijlocită a elementelor folclorice, aceasta fiind singura posibilitate de a evita pericolul cosmopolitismului.

Desigur, o mai permanentă dezvoltare a trăsăturilor specific naţionale ar fi bine venită, dar aceasta trebuie văzută în legătură cu modul specific de tratare a subiectului, cu semnificaţia largă a conţinutului. Mai mulţi vorbitori (P. Bentoiu, D. Bughici ş.a.) au subliniat legăturile strînse între stilul oratoriului şi cantatele lui T. Olah bazate pe inspiraţie folclorică.

Materialul tematic al oratoriului se caracterizează printr-o deosebită plasticitate modală şi ritmică, printr-o fizionomie foarte variată şi complexă, capabilă să exprime într-o măsură considerabilă bogăţia de nuanţe a versului maiakovskian. De la melodia net conturată, de tip simfonic sau de tipul ariei, pînă la recitativul declamatoric vocal-coral realizat cu multă ingeniozitate, pe baza dezvoltării recitativului popular, toate aceste mijloace sînt mînuite cu remarcabilă pricepere, conferind muzicii un dinamism permanent lipsit de convenţionalism.

A fost subliniat ca interesantă şi pe deplin justificată de structura dramaturgică a textului dezvoltarea în variaţiuni a materialului tematic. Radu Negreanu a susţinut părerea că pentru redarea conţinutului poemului o altă soluţie artistică ar fi fost folosirea formei de sonată cu teme contrastante şi dezvoltare dramatică. Combătînd punctul de vedere al unor vorbitori, potrivit cărora realizarea variaţiunilor pe baza unei tehnici foarte flexibile ar contraveni principiilor variaţiunilor de tip

clasic, majoritatea participanților la discuții au relevat caracterul adecvat al tehnicii utilizate, dată fiind marea bogăție de imagini a textului care stă la baza oratoriului. După cum s-a arătat în cadrul discuțiilor (Pascal Bentoiu), una dintre particularitățile interesante de construcție ale oratoriului este structurarea în secțiuni (blocuri) cu o fizionomie expresivă bine definită, diverse în aparență dar în realitate unitare.

Totodată însă, vorbitorii (D. Bughici, M. Vescan, V. Tomescu) și-au exprimat convingerea că ar putea fi îmbunătățită proporția între momentele orchestrale și cele vocal-corale prin accentuarea în unele locuri a elementului tematic în comparație cu recitativul și prin sporirea contrastului între unele grupe de variațiuni. S-a arătat că abuzul de declamație conferă uneori muzicii un caracter retoric, cvasi-ilustrativ.

În legătură cu limbajul armonic și polifonic al lucrării a fost subliniată priceperea cu care compozitorul dezvoltă resursele modale ale melodiei, utilizînd o armonie plină de culoare și tensiune dramatică. A fost infirmată (de către compozitorul Zeno Vancea) părerea unora că utilizarea unor acorduri complexe, politonale sau a unor formațiuni de 5—7 sunete ar reprezenta un procedeu formalist care ar îngreuna accesibilitatea muzicii. În realitate, nu complexitatea structurii acordului îi conferă un caracter formalist ci anularea în principiu a deosebirii calitative dintre consonanță și disonanță. Ori, în lucrarea lui Olah, — a cărei valoare constă, după părerea lui Zeno Vancea, tocmai în forța sa emoțională, — cu toată frecvența unor combinații politonale, nu numai că deosebirea există, dar pilonii principali ai tonalității — desigur, ai unei tonalități lărgite — sînt chiar acorduri perfecte. Esențialul este ca marea bogăție de mijloace pe care ni le oferă cuceririle muzicii contemporane să fie folosite în scopul exprimării unui conținut valoros, iar compozitorul să nu devină manierist, „prizonierul" mijloacelor sale de expresie. În acest sens au fost exprimate rezerve (M. Vescan) în legătură cu o anumită încorsetare în folosirea unor mijloace în cadrul variațiunilor (prima jumătate a oratoriului), care limitează întrucîtva forța de întruchipare a conținutului. În linii generale însă, oratoriul „Constelația omului" a fost apreciată ca o lucrare deosebit de valoroasă și interesantă.

* * *

Cealaltă lucrare prezentată la cenaclu, suita „Imagini hunedorene" de Adalbert Winkler s-a bucurat, de asemenea de apreciere. Au fost relevate prospețimea melodică, claritatea formei, culoarea orchestrală.

Deși nu îmbracă mari proporții și nu atinge momente de tensiune emotivă, lucrarea exprimă într-o formă accesibilă un conținut optimist, inspirat de munca harnicilor siderurgiști hunedoreni. Participanții la discuții au recomandat autorului o grijă susținută pentru evitarea, în viitor, a unor imperfecțiuni. Este vorba de caracterul limitat al forței expresive a temelor și prelucrării lor, de persistarea unor reminiscențe, uneori directe din stilul armonic și orchestral al unor compozitori bine cunoscuți, și, în general, de o anumită tendință de menținere în sfera muzicii ilustrative, exterior—descriptive. A fost apreciată îndeosebi partea denumită „Castelul Huniazilor" datorită plasticității orchestrale, în timp ce fuga a apărut oarecum statică, datorită temei prea extinse și intervenției uniforme a celorlalte voci.

S-a subliniat că suita „Imagini hunedorene" reprezintă un pas înainte în creația compozitorului și un punct de plecare pentru viitor.

Vizite în mijlocul oamenilor muncii

În cadrul activităților inițiate de Uniunea compozitorilor pentru strîngerea legăturilor cu masele, un numeros grup de compozitori și muzicologi a vizitat o unitate militară.

Mulți compozitori se preocupă de crearea de piese vocale și instrumentale destinate armatei noastre populare. Cunoașterea îndeaproape a activității militare — în care pregătirea tehnică și de luptă și activitatea cultural sportivă se îmbină în chip armonios — este necesară pentru redarea variatelor aspecte ale vieții noi a ostașului armatei noastre.

Studiul în săli corespunzător amenajate (te-ai crede într-un laborator al politehnicii...) sau în aer liber, exercițiile tactice în executarea cărora militarii dovedesc pregătire temeinică, au stîrnit un viu interes printre oaspeți. Dragostea de patrie și partid, respectarea jurămîntului militar, iată cîteva din temele ce se cer reflectate cu căldură în cîntecele destinate ostașilor.

În timpul liber, militarii au la dispoziție săli și terenuri bine amenajate și bogat utilate. Cele mai diverse acțiuni culturale și sportive — lecturi, recenzii, audiții, vizionări, jocuri și întreceri sportive — ce se organizează, contribuie la educația comunistă : într-adevăr stagiul militar constituie o școală ; întorși acasă mulți tineri valorifică cunoștințele cultural-tehnice în producție și în viața socială.

Oaspeții au vizionat un spectacol dat de formația artistică a unității. Interpretarea caldă și viguroasă a cîntecelor, dansurile însuflețite, elanul recitărilor ca și veritabila măiestrie a unor soliști au relevat o temeinică pregătire, talent și dragoste pentru activitatea artistică. În încheiere, reprezentanți ai militarilor din unitate au apreciat interesul acordat de către oamenii de artă, vieții militarilor ; din partea oaspeților, acad. Mihai Beniuc — președinte al Uniunii scriitorilor din R.P.R. — și compozitorul Ion Dumitrescu — prim secretar al Uniunii compozitorilor din R.P.R. — au subliniat semnifcația întîlnirii, bogată în învățăminte pentru creatori — poeți ai cuvîntului și ai sunetului.

* * *

În cadrul acțiunii inițiată de Uniunea compozitorilor, în vederea strîngerii legăturilor cu oamenii muncii, compozitorii au vizitat gospodăria agricolă colectivă Livedea din raionul Urziceni. Este cea dintîi gospodărie colectivă care a luat ființă în țara noastră și un exemplu de muncă chibzuit organizată și prosperă. Amenajările moderne pentru creșterea vitelor și păsărilor, folosirea îngrășămintelor chimice care au sporit simțitor productivitatea solului, plantarea de viță de vie nobilă, cultivarea unor importante plante industriale și crearea unei grădini de zarzavat au mers în paralel cu noile construcții (50% case noi de locuit) cu alfabetizarea bătrînilor, crearea unui dispensar etc., cu ridicarea nivelului de viață al tuturor membrilor gospodăriei.

Compozitorii au rămas impresionați de cele văzute cu prilejul acestei vizite care a contribuit simțitor la închegarea unei sincere prietenii și prețuiri reciproce.

TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

În Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor au apărut următoarele lucrări :

Muzică simfonică şi vocal-simfonică

Dumitru Bughici : Filimon Sîrbu — poem simfonic, 60 pag. lei 20.
Paul Constantinescu : Joc din Oaş — Sîrbă (Două dansuri simfonice), 88 pag. lei 20.
Gheorghe Dumitrescu : Tudor Vladimirescu — oratoriu istoric în 3 acte — reducţie pentru soli, cor şi pian, 348 pag. lei 70.
Alfred Mendelsohn : Simfonia V, 192 pag. lei 20.
Ovidiu Varga : Concert pentru orchestră, 60 pag. lei 20.

Muzică de operă

Sabin V. Dragoi : Năpasta — reducţie pentru soli, cor şi pian, 218 pag. lei 55.

Muzică de cameră

a) *Lucrări instrumentale de compozitori romîni*

PIAN

Max Eisikovits : Suită pentru pian, 16 pag. lei 6.
Vinicius Grefiens : 4 miniaturi, 8 pag. lei 4.

VIOLONCEL ŞI PIAN

Alexandru Velehorschi : Pastorală pentru violoncel (sau violă) şi pian, 6 pag. lei 4.

CVINTET

Tudor Ciortea : Cvintet de coarde cu pian (partitură cu ştime), 138 pag. lei 30.

VOCE — PIAN

Paul Constantinescu : 7 cîntece din „Uliţa noastră" versuri de Cicerone Theodorescu, 32 pag. lei 13.
Sabin V. Dragoi : 30 de cîntece populare, 35 pag. lei 11.
*** :Lieduri din creaţia compozitorilor romîni contemporani, 117 pag. lei 30.

b) *Clasicii muzicii universale*

PIAN

Johann Sebastian Bach : 6 suite franceze, 68 pag. lei 25, Clavecinul bine temperat 2 volume, 428 pag., lei 80.
Ludvig van Beethoven : Sonate, vol. I, 252 pag, lei 35, vol. II 308 pag. lei 40.

VIOARĂ ŞI PIAN

Charles Bériot : Concert pentru vioară nr. 9 la minor op. 104, 20 pag. lei 11.
J. H. Fiocco : Allegro pentru violină şi pian, 7 pag. lei 5.
Aram Haciaturian : Nocturnă pentru vioară şi pian, 7 pag. lei 5.
Tartini : Sonata în sol minor (Trilul diavolului), 18 pag. lei 9.

VIOLONCEL ŞI PIAN

Johann Sebastian Bach : Gavotă din Suita engleză nr. 6 — Transcripţie pentru violoncel şi pian de Vladimir Orlov, 5 pag. lei 6.
Benjamin Godard : Berceuse din opera „Jocelyn", 6 pag. lei 3.
Edvard Grieg : Poem — Transcripţie pentru violoncel şi pian de Vladimir Orlov, 4 pag. lei 4.

ALTE INSTRUMENTE ŞI PIAN

Piotr Ilici Ceaikovski : Melodie op. 42 nr. 3 — Transcripţie pentru clarinet şi pian de prof. V. Bîcikov, 7 pag. lei 4.
Georg Friedrich Händel : Sonata pentru oboi şi pian, 8 pag. lei 5.

VOCE ŞI PIAN

*** : Album de lieduri din creaţia compozitorilor clasici, 98 pag. lei 12.

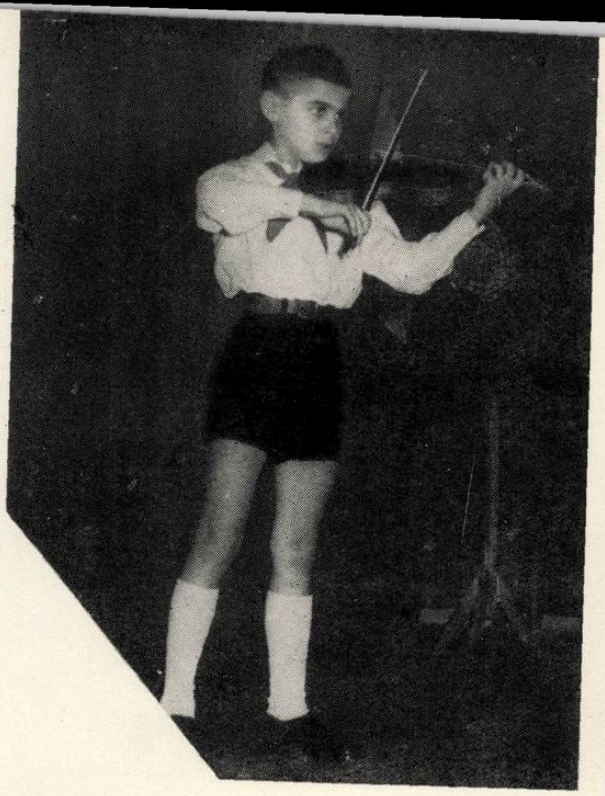
Noi lucrări promovate în Secţiile de creaţie ale Uniunii Compozitorilor

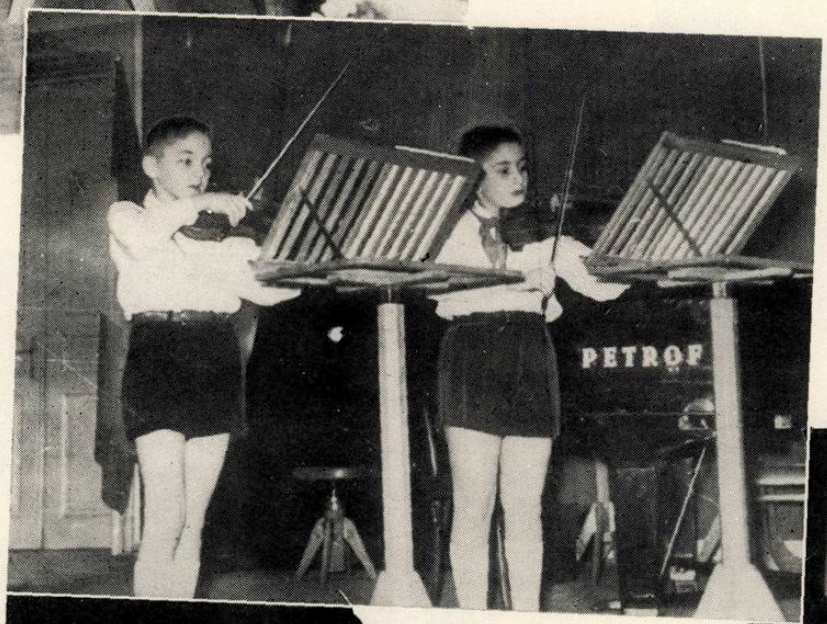
În perioada 15 decembrie 1961—15 ianuarie 1962, la Secţiile de Creaţie ale Uniunii Compozitorilor a fost promovat un număr important de lucrări.

○ La Secţia de Muzică Simfonică şi de Cameră, Comisia a trecut în revistă cîteva lucrări, dintre care citäm : Simfonia Ploeşteană de Paul Constantinescu ; Cinci dansuri simfonice şi Divertismentul pentru trio de coarde de Alfred Mendelsohn ; Ricercar (din Concertul pentru orchestră) de Zeno Vancea ; Sonata pentru clarinet şi pian de Nicolae Brînzeu ; Cantata „Comunistul" (pe versuri de Nicolae Labiş) de Constantin Palade ; „Imagini din Dobrogea" — suită pentru pian de Diamandi Gheciu ; Liedurile cu tematică antirăzboinică, pe versurile Magdei Isanos, de Hilda Jerea ; Sonata pentru pian de Dan Constantinescu şi Balada Sirenei pentru cor şi orchestră de Liviu Glodeanu.

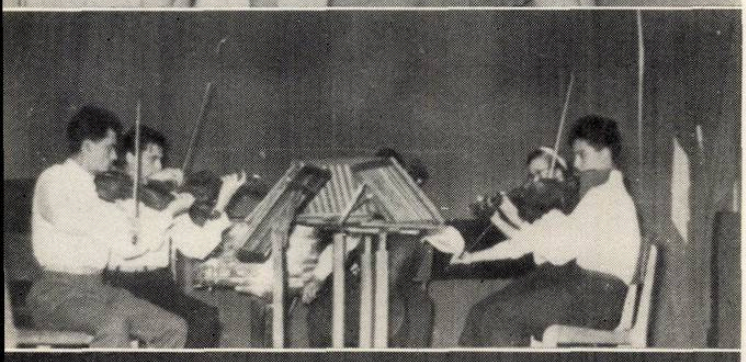
○ Muzica corală şi de mase a fost bogat reprezentată în lucrările Secţiei respective : Culegerea de coruri pentru copii şi tineret de Ion Chirescu (recomandată spre tipărire Editurii Muzicale) ; Colecţia similară a lui Jodal Gabor, intitulată „Tablouri de iarnă" ; „Luchian" trei miniaturi corale (pe versuri de Petre Ghelmez) de Teodor Bratu şi piesele „Mîndră Bistriţă aurie" de Nicolae Oancea (versuri Anastasie Pascali) ; „Codrule cu frunza mică" (versuri populare) de Constantin Palade ; „Ţara mea" (versuri Lucian Rădan), de Ion Alexandrescu — şi altele.

Şi la Secţia de Muzică uşoară şi de dans au fost promovate o serie de lucrări, din care spicuim : „Tango-Albatros" pentru orchestră şi cîntecul „Mai ţii minte" (versuri de Angelo Grigoriu şi R. Iorgulescu) de Mişu Iancu ; „Dintr-un vis" de Emanuel Ionescu (versuri de Val Cebotenko) ; „Mărioara de la Hunedoara" (versuri Angelo Grigoriu şi Romeo Iorgulescu) de George Grigoriu.

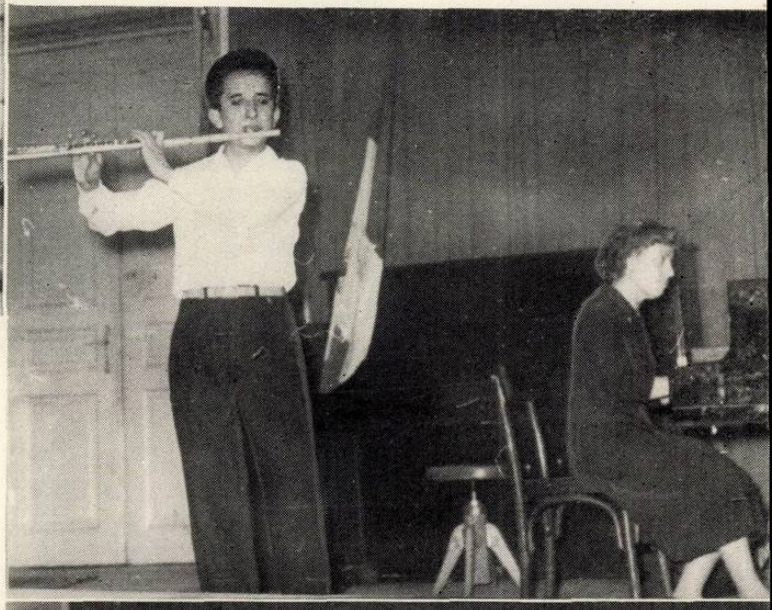




MOMENTE DIN ACTIVITATEA
ȘCOLII MEDII DE MUZICĂ
Nr. 1



ALTE MOMENTE
DIN ACTIVITATEA ȘCOLII MEDII
DE MUZICĂ Nr. 1 ȘI A ȘCOLII
Nr. 165 (STÎNGA SUS)



Unele probleme ale educației muzicale a copiilor

de prof. GRIGORE BĂRGĂUANU

O preocupare de bază a învățămîntului nostru, în direcția educării comuniste multilaterale a tinerei generații, este educația muzicală a copiilor — cetățenii de mîine ai patriei noastre.

Succesele obținute — atît în școlile de muzică, cît și în cele de cultură generală — justifică interesul deosebit manifestat în această direcție.

Expunerea de față, departe de a fi exhaustivă, are scopul de a scoate în evidență unele probleme importante, de ordin teoretic metodologic, nu îndeajuns de clarificate.

Printre chestiunile cele mai mult discutate, asupra cărora mai există încă divergențe de opinii, se află și următoarele :

— La ce vîrstă este copilul susceptibil de a primi primele noțiuni de educație muzicală ?

— Cum trebuie să îndrumăm primii pași ai începătorilor ? la care am adăuga :

— Pot înțelege sau chiar învăța practic muzică și copiii considerați „nedotați" sau „afoni" ? [1])

Problemele de față au preocupat ani de-a rîndul pe pedagogii din învățămîntul muzical. Înainte de a expune concluziile noastre, în legătură cu țara noastră, găsim necesar a arăta în linii mari, în limita spațiului, unele păreri și procedee folosite pînă în prezent în străinătate.

Unii pedagogi sînt de părere că educația muzicală a copiilor trebuie începută între 4 și 7 ani, afirmînd, în general, că e utilă cît mai devreme, cu condiția de a o realiza ținînd seama de caracteristicile psihologice ale vîrstei (De exemplu : pedagogii sovietici, prof. Irsay Vera în Ungaria ș.a. — de acord cu părerea majorității pedagogilor, — susțin să se înceapă la 6 ani ; frații Martenot, în Franța, fixează vîrsta minimă de 4 ani). Astăzi, în majoritatea țărilor, primele noțiuni de educație muzicală se dau copiilor o dată cu cele de cultură generală, în școli, începînd de la 6—7 ani.

În ceea ce privește modul în care se desfășoară primele lecții, metodele și mijloacele folosite, există o mare diversitate de păreri. Unii pedagogi încep învățarea notelor muzicale în prima lecție, toate o dată, iar alții — mult mai tîrziu, treptat, pe o linie, pe două etc. ; sunetul anume cu care trebuie să se înceapă constituie obiectul unor interminabile discuții ; unii profesori încep, o dată cu primele noțiuni, și studiul unui instrument ; alții consideră necesară o perioadă de pregătire preinstrumentală ; s-au imaginat diverse reprezentări grafice ale sunetelor, pentru a le concretiza ; s-au asociat sunetelor diverse culori... Un procedeu foarte mult folosit e *solmizația,* ce poate fi relativă sau absolută. Termenul și-a denaturat semnificația veche (provine de la sistemul hexacordurilor lui Guido d'Arezzo) și înseamnă astăzi intonarea sau solfegierea unui cîntec cu arătarea în aer, cu mîna, a conturului desenului melodic. Se asociază, deci, cu un sistem fonomimic — care, de altfel, nu e bine înțeles de toți pedagogii.[2])

În multe țări din Apus ca : Franța, Italia, Anglia ș.a., baza inițierii muzicale o constituie gama majoră. În unele țări răsăritene, aceasta vine în contradicție cu structura modală a cîntecelor populare. De aceea s-a căutat a se adapta primele lecții caracteristicilor folclorului țărilor respective (de ex. în Ungaria se insistă foarte mult pe gama pentatonică, de la începutul educației muzicale). [3])

Din punct de vedere ritmic s-au imaginat diverse procedee pentru a ușura perceperea și reproducerea de către copii a diverselor combinații de valori și accente. Dactiloritmia este ritmul arătat prin gesturi. La aceasta se adaugă un sistem de silabe ritmice corespunzătoare diferitelor valori [4])

---

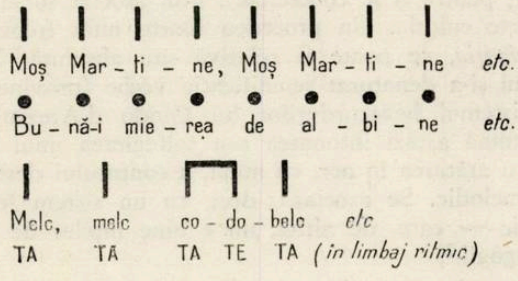
1) Considerăm necesară o precizare : „afoni" sau „fără ureche muzicală" sînt considerați acei copii, care nu pot intona corect sunetele muzicale — cîntă fals, fiind insensibili la o importantă calitate a sunetului, înălțimea. Ei au fost denumiți *nemuzicali distonici* (sînt și copii nemuzicali aritmici, etc.). Cauza acestui fenomen constă în funcționarea defectuoasă (din naștere sau mai frecvent datorită lipsei unei educații vocal-auditive timpurii) fie a analizorului auditiv, sau a celui verbo-motor, fie a legăturii dintre cei doi analizori. Întrebarea este dacă educația muzicală poate corecta acest defect.

2) Procedeul *solmizației relative* e foarte răspîndit cu numele de „tonica do" în țări ca : Germania, Cehoslovacia, Ungaria etc., unde se folosește însemnarea cu litere a sunetelor muzicale : C, D, E, F, G, A, H — numele folosite la noi : do, re, mi, fa, sol, la, si reprezentînd numai funcțiile treptelor gamei : do = tonica, re = contradominanta, mi = mediana superioară etc. Deci, do, spre exemplu, poate fi oricare sunet din scara muzicală, considerat ca tonică în tonalitatea respectivă. Aceasta face posibilă mai tîrziu, transpoziția în orice gamă. Semnele fonomimice corespunzătoare indică foarte sugestiv funcția sunetelor în gamă (de exemplu : pumnul strins pentru tonică : gest larg, expansiv pentru dominantă ; indexul arătînd în sus spre tonică pentru sensibilă etc.). Țări ca Franța, Italia, Uniunea Sovietică, Rominia etc., care nu folosesc decît denumirile silabice ale notelor, întrebuințează *solmizația absolută ;* astfel : do=C, re=D, mi=E etc. Diferite încercări de a adopta sistemul „tonica do" în aceste țări nu au dat rezultate. Transpoziția a fost realizată (în U.R.S.S. — Weiss, în Franța — Gédalge, etc.) prin numerotarea treptelor gamei (deci, treapta I = tonica, treapta II = contradominanta, etc.)

3) Cu totul remarcabile sînt cercetările întreprinse de Béla Bartók și Zoltán Kodály în direcția valorificării cîntecului popular și a folosirii acestuia în educația muzicală a copiilor.

4) Exemple : în Germania : 𝅝 = ta-a-a-a 𝅗𝅥 = ta-a, ♩ = ta, ♫ = ta-te 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = ta-fa-te-fe etc. ; în Ungaria (Irsay Vera „Zenei elöképzö" — Ed. muz. preinstrumentală-Budapesta, 1942) la fel, cu următoarele deosebiri : ♫ = ti-ti, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = ti-ri-ti-ri ; în Franța (Méthode Martenot „Formation et développement musical". Premier cahier de solfège. Paris, Ed. Magnard, 1952) se folosesc ca silabe ritmice chiar denumirile valorilor : 𝅝 = ron-de, 𝅗𝅥 = blanche, ♩ = noir(e), ♫ = deux croch(es), 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = dou-ble cro-ches, etc. ; în Uniunea Sovietică, de asemenea anumite denumiri cu un înțeles : 𝅗𝅥 = șag (pas) sau ♫ = sko-ro (repede).

Trecînd la scrierea notelor, mulţi pedagogi recomandă învăţarea separată a elementelor componente — codiţa şi ovalul — urmînd a le uni într-un stadiu mai avansat. De exemplu :



S-au scris diverse cărţi, mai mult sau mai puţin ştiinţifice în problema educaţiei muzicale, s-au elaborat manuale, metode diverse mai mult sau mai puţin pedagogice.

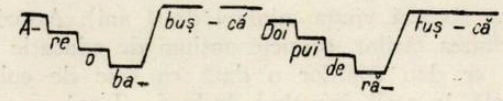
Remarcabilă ca orientare şi sistematizare e destul de recenta metodă Martenot, care-şi propune să integreze muzica în viaţa de toate zilele, punînd-o în scopul educaţiei. Exerciţiile propriu-zise, ritmice şi melodice, sînt precedate de altele de concentrare şi relaxare, scrierea şi citirea notelor apărînd abia spre sfîrşit. În cele cîteva caiete de solfegii ce vin în completarea metodei, cu un material didactic deosebit de variat (cîntece clasice şi populare din toată lumea), există o preocupare egală pentru pregătirea tonală şi cea modală a micilor elevi. În sfîrşit, o serie de jocuri didactice muzicale sînt menite să uşureze munca pedagogului cu copiii.

Deosebit de valoroase sînt cercetările pedagogilor sovietici în problemele educaţiei muzicale. În mai 1959, a avut loc la Moscova, sub auspiciile Ministerului Culturii al R.S.F.S.R., a treia conferinţă pedagogică muzicală rusă, la care au participat peste o mie de profesori din toate colţurile R.S.F.S.R., de diferite specialităţi. Problemele teoretice discutate atunci au fost rezumate într-o broşură, redactată de profesoara Elena Davîdovna din Moscova, pe care am avut prilejul de a o cunoaşte personal în cursul călătoriei în Uniunea Sovietică (1961). Iată, în rezumat, ideile în legătură cu începutul educaţiei muzicale a copiilor cuprinse în broşură : [5])

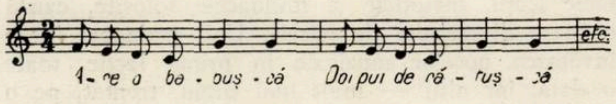
Primele impresii ale copilului sînt deosebit de importante pentru dezvoltarea sa ulterioară. De aceea, la început, trebuie făcut totul spre a-i trezi interesul pentru muzică. Aceasta se realizează practic prin audiere, cîntare şi, mai bine, prin mişcare şi joc. Înainte de a trece la învăţarea alfabetului muzical, copilul trebuie să aibă un bagaj practic de cunoştinţe auditive, de deprinderi vocale elementare. Foarte importantă pentru începutul studiilor muzicale e considerată *ritmica.* Studiul special al exerciţiilor ritmice dezvoltă interesul copiilor pentru muzică, ajută pe profesori să găsească o formă mai potrivită în explicarea diferitelor fenomene muzicale. Prin mişcări simple şi uşor accesibile se dezvoltă simţul muzical ritmic al elevilor (din referatul profesoarei Nesterova — oraşul Iaroslavl). Ne oprim mai mult asupra acestui obiect, dat fiind importanţa lui şi faptul că în şcolile romîneşti de muzică lipseşte cu desăvîrşire. Copiii din şcolile muzicale sovietice au în program, în afara orelor obişnuite de „alfabetizare muzicală" [6]) două ore pe săptămînă de „ritmică", susţinute de un profesor specialist, secondat de corepetitor. Cele cîteva lecţii la care am asistat, unde tot ce se face este în sprijinul dezvoltării capacităţii de a trăi intens muzica şi de a exprima aceasta prin gest, atitudine, mimică, au constituit pentru noi o revelaţie.

Deosebit de interesant este capitolul referitor la dezvoltarea auzului pe bază modală (referatul prof. P. F. Weiss din oraşul Uhta). Se urmăreşte perceperea de către copii a caracterului funcţional şi a importanţei fiecărei trepte dintr-un mod, recunoaşterea, reprezentarea interioară şi reproducerea acesteia, pornind de la cîntece cunoscute. Elevul trebuie să simtă legătura dintre diferitele trepte, pe care le studiază succesiv, dar nu izolat. Într-un stadiu mai avansat se trece la noţiunea mai abstractă de interval (începînd cu cvinta) şi la solfegierea unor cîntece modale ungureşti, romîneşti, chinezeşti etc. Se urmăreşte dezvoltarea auzului relativ, fără a crea legături între funcţiuni (tonică, dominantă etc.) şi note (resp. do, sol etc.). Urmează în continuare o sistematizare a materialului indicat pentru clasa întîia, în mai multe perioade. Ne oprim la primele trei, care se referă la începutul alfabetizării muzicale :

Perioada întîia, ce precede învăţarea literelor, cuprinde învăţarea după auz a unor cîntece de proporţii mici, dar închegate ca idee, în centrul atenţiei aflîndu-se trăirea emoţională a muzicii. Copiii dobîndesc deprinderi auditive şi vocale, învaţă să distingă auditiv diferenţele de înălţime şi durată, apoi să urmărească reprezentarea simplă, schematică a sunetelor ; de exemplu [7])



reprezentînd următorul fragment :



În *perioada a doua* se începe solfegierea. Primele trepte care se învaţă sînt tonica şi dominanta (deci I, V), considerate ca polii muzicii populare a multor popoare şi, totodată, uşor de deosebit şi de intonat de către începători. Se învaţă melodii pe două sunete, la distanţă de cvintă, în măsura de 2/4,

5) „Metodiceskaia razrabotka po voprosam, prepodavania muzikalno teoreticeskih distiplin" (Studiu metodic asupra problemelor de predare a disciplinelor muzicale teoretice) Moscova, 1960.

6) Pedagogii sovietici folosesc foarte just termenul „muzikalnaia gramota" (alfabetizare muzicală), desemnînd obiectul de studiu din şcolile de muzică, pe care noi — cam impropriu — îl numim „educaţie muzicală", limitînd înţelesul mai larg al noţiunii la elementele practice şi teoretice ce se predau în anul pregătitor preşcolar şi în clasele I, a II-a şi a III-a.

7) M. Rumer „Tabliţi po notnoi gramote" (Planşe pentru alfabetizare muzicală) Moscova, Muzghiz, 1960, pag. 5.

în pătrimi și doimi. Apoi se adaugă treapta a treia din major, primul mod care e studiat. În legătură cu învățarea primelor sunete, în broșură se citează procedeul profesoarei Nesterova care concretizează diferența de înălțime a sunetelor prin mișcarea mîinilor în sus și în jos, sau prin găsirea sunetelor pe claviatura pianului.

Perioada a treia cuprinde învățarea melodiilor în do major, limitîndu-se la pentacord (cinci trepte) prin adăugarea treptelor a IV-a și a II-a, și apoi la hexacord (șase trepte), adăugînd și treapta a VI-a. Se insistă pe denumirea cu numărul treptei a sunetelor cîntate și se adaugă optimea în cîntece. Treapta a VII-a se învață mai tîrziu, fiind greu de intonat.

O mare importanță este dată dezvoltării auzului interior, distingînd trei stadii : (referatul prof. V. N. Seredinskaia) 1) cîntarea în gînd a unui cîntec cunoscut ; 2) reprezentarea interioară a notelor de diferite înălțimi și durate ale cîntecului ; 3) reprezentarea interioară a unui text muzical necunoscut. O serie întreagă de manuale și abecedare muzicale vin în ajutorul profesorilor și elevilor, cuprinzînd prețioase indicații metodice, cîntece, planșe, jocuri muzicale. Copiii sovietici au un vast repertoriu de cîntece.

Anul pregătitor preșcolar este mult prețuit în Uniunea Sovietică, deși nu încă generalizat și are o programă special concepută, cuprinzînd indicații de cîntare, ascultare a muzicii, mișcare după muzică și chiar elemente de notație muzicală. [8]) Mulți pedagogi (N. Bogoliubova din Leningrad, Nesterova din Iaroslavl, A. Nikolaev din Moscova), menționează faptul că anul preșcolar a dat rezultate bune.

Ceea ce s-a arătat mai sus se referă în special la R.S.F.S.R. Celelalte republici unionale adoptă uneori procedee diferite, adaptate la specificul lor național.

În ceea ce privește educarea copiilor nedotați sau afoni, cercetările întreprinse în Uniunea Sovietică și în celelalte țări europene sînt în plină desfășurare. Părerea unanimă este că acești copii trebuie ajutați, stimulați pentru a ajunge, cu timpul, să cînte și ei (prof. T. L. Șabadah din Moscova). Vom reveni asupra acestei chestiuni, vorbind despre țara noastră.

(Va urma)

Publicînd acest studiu redacția invită pe cititori să contribuie la adîncirea, în paginile revistei, a problemelor abordate mai sus.

---

8) Programma dlia podgotovitelnoi gruppi pri detskoi muzikalnoi şkole semiletke, (Programa pentru grupa pregătitoare de pe lîngă școala muzicală de 7 ani), Moscova, 1956.

Constanța Erbiceanu

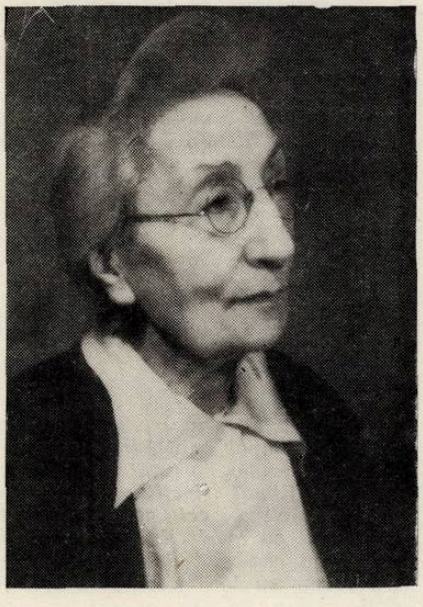
La 22 octombrie a încetat din viață Constanța Erbiceanu, artistă emerită a R.P.R., eminentă pedagogă a pianului din țara noastră.

Ea a contribuit la formarea unor profesori care activează în învățămîntul muzical de toate gradele, precum și concertiști de prestigiul lui Valentin Gheorghiu, Silvia Șerbescu, Lidia Cristian.

Constanța Erbiceanu a slujit de-a lungul întregii sale vieți, interpretarea muzicală, în tinerețe ca pianistă, apoi ca profesoară. Vastele cunoștințe acumulate de-a lungul anilor, le-a transmis elevilor laolaltă cu experiența personală, dobîndită pe estrada de concert.

Viața și munca Constanței Erbiceanu se desfășoară într-o perioadă istorică de maturizare a culturii muzicale profesionale în țara noastră. Aportul ei la procesul de făurire a școlii pianistice românești a determinat în chip hotărîtor trecerea de la pedagogia empirică la stadiul superior al pedagogiei științifice, bazate pe principiile înaintate ale pianisticii contemporane.

Formată ca artistă și profesoară cu mult înainte de transformările revoluționare ale ultimilor ani, Constanța Erbiceanu, asemeni multor altor muzicieni români din generațiile mai vechi, și-a intensificat activitatea pedagogică în anii puterii democrat-populare. Ea a participat la opera de făurire a culturii noi, socialiste, îndrumîndu-și elevii-concertiști către alegerea și promovarea unor lucrări reprezentative ale muzicii românești și sovietice, transmițîndu-le totodată din bogatele ei cunoștințe asupra clasicismului universal.



Constanța Erbiceanu s-a născut în anul 1874 la Iași, în familia istoricului Costache Erbiceanu, membru al Academiei Române. Ea și-a început educația muzicală înainte de a împlini vîrsta de 5 ani, luînd lecții de pian cu mama ei. În acest mediu, talentul ei muzical se dezvoltă rapid. La vîrsta de 8 ani ca elevă a Conservatorului ieșean, urmează teoria și solfegiul cu Theodor Burada, armonia cu Gavril Musicescu și pianul cu profesoara Miclescu.

După obținerea diplomei de bacalaureat, pleacă la Leipzig, încă de pe atunci unul din cele mai importante centre muzicale europene, unde este admisă în vestitul Conservator, fondat în anul 1843 de Mendelssohn-Bartholdy.

În această școală ce numărase printre profesorii ei personalități ale istoriei muzicii ca Robert Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Constanța Erbiceanu a fost admisă în clasa de „perfecționare" a lui Carl Reinecke, care conducea de aproape 4 decenii orchestra simfonică de la „Gewandhaus", desfășurînd în același timp o remarcabilă activitate de pianist.

Chiar în primii ani ea obține diploma de onoare la clasa de armonie a lui S. Jadasson. În anii petrecuți la Leipzig, Constanța Erbiceanu a audiat în concerte pe Johannes Brahms, Anton Rubinstein, Joseph Joachim, Carl Reinecke, considerat ca pianist cît și ca dirijor, unul dintre cei mai de seamă interpreți mozartieni.

În anul 1896 ea își face debutul în viața muzicală din Leipzig, fiind singura studentă a Conservatorului aleasă să cînte la concertul de inaugurare a sălii Palatului de Comerț (vechiul „Gewandhaus"). Întreaga critică muzicală subliniază elogios debutul tinerei pianiste romîne, care a executat cu acel prilej „Wanderer Phantasie" op. 15 de Schubert.

În martie 1898, Constanța Erbiceanu și-a susținut examenul de absolvire a Conservatorului, cîntînd cu orchestra Concertul în fa minor de Chopin. La acest examen obține „diploma de onoare". iar presa semnalează calitățile eminente ale tinerei artiste, despre care maeștrii ei afirmă că posedă „o autentică vocație muzicală".

La Paris timp de 2 ani studiază cu pianistul și compozitorul de origine poloneză Moricz Moszkowski, cu care va întreține o intensă corespondență. În anul 1900 ea își dă primul recital la Paris, în sala „Erard", cu puțin timp înaintea debutului în aceeași sală, a lui George Enescu. Urmează două concerte la Londra, semnalate cu elogii în presă. La 24 ianuarie 1901 la Berlin apare ca solistă a Filarmonicii, susținînd un program ce cuprindea Concertul în fa minor. Andante spianato si Poloneza de Chopin și Concertul în mi major, în primă audiție, de Moszkowski. La Universitatea din Berlin absolvă cursurile de istoria muzicii.

În perioada anterioară izbucnirii primului război mondial, Constanța Erbiceanu dovedește o preocupare intensă și constantă pentru problemele estetice ale muzicii contemporane. Într-o schiță autobiografică ea își exprimă admirația pentru muzica rusă.

Nici o mirare că Constanța Erbiceanu a introdus în repertoriul clasei ei de la Conservator lucrări ca Concertul pentru pian de Rimski-Korsakov, Concertul de Ceaikovski, Concertele nr. 2 și 3 de Prokofiev. Rapsodia pe o temă de Paganini de Rahmaninov și Concertul în do minor ale aceluiasi autor.

În aceeași perioadă, Constanța Erbiceanu se dedică muzicii lui Max Reger contribuind din plin la popularizarea ei.

La izbucnirea primului război mondial Constanța Erbiceanu revine în țară încetîndu-și activitatea concertistică începută cu atîta succes.

În anul 1918, a participat alături de George Enescu și alți muzicieni în calitate de observator la examenele de sfîrșit de an ale Conservatorului de Muzică și Artă dramatică din București. Ea își dă seama de lipsurile învățămîntului pianistic și de tot ceea ce s-ar putea realiza cu mai multă muncă și mai ales cu știință.

În anul 1924 a fost numită profesoară la Conservatorul din capitala țării unde se străduiește să așeze pe solide temelii științifice învățămîntul pianistic.

Ea urmărește, între altele, respectarea neconcesivă a textului muzical, care trebue redat cu întreg ansamblul trăsăturilor stilistice: ton, ritm și tempo. Orizontul cunoașterii muzicale a înzestratei pedagoge se reflectă în repertoriul prezentat de-a lungul anilor de elevii ei la examenele de Conservator și de unii dintre ei în recitaluri și concerte. Amintim printre altele Sonata pentru pian de M. Jora, Sonata I și a III-a de George Enescu, lucrări de Prokofiev, Skriabin, Rahmaninov, Stravinski, Hindemith, Honegger, Schönberg, Alban Berg, Max Reger, Ravel, Debussy, Gabriel Fauré și mulți alții, cîntate în primă audiție în țara noastră.

Constanța Erbiceanu și-a continuat munca pedagogică pînă la sfîrșitul vieții în locuința ei unde generații de pedagogi și artiști veneau să-i ceară sfaturi și îndrumări.

Artiști de faimă mondială ca Alfredo Casella, Wilhelm Backhaus, Sviatoslav Richter, George Georgescu, George Enescu, Iacov Zack, au venit să stea de vorbă cu această reprezentantă de frunte a culturii noastre muzicale.

La 14 septembrie 1954 George Enescu îi scria de pe patul de suferință: „Da, știu tot ceea ce ați făcut pentru tînăra școală pianistică romînească și vă exprim pentru aceasta întreaga mea admirație".

Ca o recunoaștere și o răsplătire a muncii ei devotate pe tărîmul pedagogiei pianului, Guvernul R.P.R. i-a acordat în anul 1954 titlul de „Artistă emerită" și o pensie de onoare.

Cultivînd în cei mai buni elevi ai ei etica muncii și năzuința neobosită către perfecțiune, Constanța Erbiceanu are meritul de a fi contribuit la creșterea prestigiului internațional al școlii noastre pianistice.

În condițiile înfloririi fără precedent a culturii muzicale din țara noastră, elevii ei, astăzi pedagogi și concertiști aduc o contribuție de seamă la dezvoltarea vieții de concert și a pedagogiei pianului, continuînd astfel opera începută, cu decenii în urmă, de Constanța Erbiceanu.

„MUZICA"

★

Constanța Erbiceanu știa să reliefeze trăsăturile expresive ale operei de artă, să clarifice toate particularitățile stilistice ale unei interpretări adevărate. Ea nu se mulțumea cu frumusețea arbitrară a unei interpretări, ci ne-a învățat să năzuim spre ceea ce este real, adînc și adevărat, într-o operă artistică.

Lidia Cristian
profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

Ca elevi ai Conservatorului din București, apoi mai tîrziu în locuința ei, unde Constanța Erbiceanu și-a continuat lecțiile pînă în ultimele clipe, cei ce i-au fost discipoli, au găsit în preajma ei ambianța cea mai desăvîrșită pentru formarea lor ca oameni și artiști.

Constanța Erbiceanu a pus tot talentul, știința și întreaga ei energie sufletească pentru crearea unei școli pianistice romînești.

Silvia Serbescu
artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat

★

Ca om și ca muzician, datorez mult Constanței Erbiceanu în ce privește formația artistică, exigența profesională, respectul față de adevărul operei de artă. Voi purta mereu în minte exemplul vieții acestei devotate slujitoare a muzicii, de la care am primit lecția modestiei interpretului față de textul compozitorului.

Valentin Gheorghiu
artist emerit al R.P.R. laureat al Premiului de Stat

Documente privind trecutul cîntecului cu temă socială

(III)

de VIOREL COSMA

Mult mai semnificative ne-au apărut însă alte concluzii pe marginea procesului de făurire a cîntecului revoluționar românesc, așa cum rezultă din culegerea realizată cu ajutorul Emiliei Legat [41]). Textele cîntecelor s-au înoit, adesea s-au actualizat unele versuri (căpătînd un caracter mai vehement, mai demascator). Cîntecul *Steagul Roșu* de T. Grigorescu s-a răspîndit atît de mult, încît *refrenul s-a desprins de original* și a devenit un motiv al steagului muncitoresc (intonat ori de cîte ori se scotea din sediu), *influențînd alte melodii socialiste.* S-a ajuns de pildă, la un *Cîntec de 1 Mai* alcătuit astfel: începutul melodic se baza pe refrenul marșului proletar *De întîi Mai* de T. Grigorescu, iar restul cîntecului folosea, pe textul refrenului din *Steagul Roșu*, melodia cupletului din *De întîi Mai:*

Alteori, pornindu-se de la un contur melodic cunoscut (ca *Proletarul*) se ajunge la un cîntec nou ce vehiculează versuri revoluționare izvorîte din textele socialiste de la sfîrșitul veacului trecut.

Bine înțeles, la toate asemenea procese de creație colectivă, cercetătorul mai trebuie să țină seama și de inerentele modificări aduse de la un informator la altul, de lapsusurile de memorie în momentul culegerii, de gradul de muzicalitate a celui care transmite cîntecele (fiindcă nu trebuie să uităm o clipă că una din principalele particularități ale cîntecului revoluționar rămîne comunicarea lui pe *cale orală*, nu pe baza partiturilor scrise ce puteau constitui oricînd „corpuri delicte" pentru agenții siguranței).

Tăria de granit a cîntecului revoluționar i-o asigură tocmai caracterul de *creație colectivă* ce apare proprie genului.

Odată cu asimilarea de către mase și mai ales cu șlefuirea (inerentă procesului de dezvoltare istorică) petrecută din clipa preluării colective și transmiterii orale de la o generație la alta, precum și prin adăugarea unor noi valențe (imagini poetice mai frumoase, prelucrări și armonizări mai reușite etc.), aceste cîntece au cîștigat o bogăție și o strălucire superioară originalului. Așa se explică prezența în repertoriul corurilor amatoare și profesioniste de azi, a multor cîntece din colecția *Glasul desmoșteniților*, a căror analiză amănunțită am întreprins-o cu alt prilej [42]).

În această perioadă, unica revistă de specialitate care apărea la București era *Românía Musicală*. Deși nu manifesta preocupări deosebite față de mișcarea socialistă, totuși periodicul condus de muzicologul C. M. Cordoneanu nu a rămas străin de asemenea frămîntări. Este semnificativă poezia inspirată de titlul colecției socialiste a *Clubului muncitorilor* din Capitală, tipărită de V. Grigorescu Elvir, redactorul principal al *Românîei Musicale*, întitulată *Desmoșteniții:* „Și convoiul sărăcimii/ Zi cu zi se tot mărește/ Iar mizeriile lumei/ Mai adînc acum coseste/ Cîți nu cad în lupta vieții,/ La oraș ca și la sate?/ Alții mor de lenc, bieții,/ În palatele bogate.../ A, dar unde-s cei cu milă?/ Unde este vreo dreptate,/ Către lumea cea umilă/ La grea vreme să s-arate?" [43]).

De asemenea, nu puține sînt lucrările muzicale editate de revista *Românía Musicală* ca suplimente școlare, unde se vădește preocuparea față de tema muncitorului: *Plugarii* de C. M. Cordoneanu (1898), *Plugar si ostaș* de Leonida Tănăsescu (1899), *Fetele casnice* (Țesătoare de in și cînepă) de Timotei Popovici (1899) etc.

Promovarea acestui repertoriu școlar trebuie privită ca o consecință directă a nevoilor de viață impuse de creșterea avîntului mișcării muncitorești de la noi. Multe culegeri de coruri școlare și unele reviste pedagogice ce apar între anii 1890—1900 strecoară cîntece inspirate din viața și activitatea oamenilor muncii. De altfel, compozitorii lor (în mare parte folcloriști și învățători) cunoșteau din practica zilnică greutățile clasei asuprite.

În volumul *Recreațiuni școlare* publicat de învățătorul Grigore Teodosiu în 1896 la Tipografia și Fonderia de litere Dor P. Cucu (aceeași care a editat broșura *Glasul desmoșteniților*) se află cîntecul *Pescarul* (pag. 42—44). Compozitorul — cunoscut ca simpatizant al mișcării socialiste și mai ales ca devotat colaborator al ziarului *Munca* și a unor reviste pedagogice destinate mediului sătesc — declară în prefața colecției sale de „Cîntece pentru școalele primare și normale, învățători și institutori" că le-a cules pentru a satisface cererile privind acest repertoriu [44]).

Interesul pentru cîntecul nou, revoluționar, se reflectă în paginile revistei *Românía Musicală* prin publicarea unui eseu substanțial (pe prima pagină) al directorului publicației, Constantin M. Cordoneanu: *Marseilleza* [45]). Nu putem scăpa din vedere faptul că articolul s-a tipărit în anul înființării PSDMR (1893) și mai ales că rămîne cel mai amplu material publicat în presa românească de specialitate din veacul XIX despre acest cîntec.

În tabloul vivant *Alegoria muncii*, reprezentat la *Clubul muncitorilor* din București, în ianuarie 1893, corul dirijat de Atanasie Alexandrescu, a cîntat *Marseillieza* la ridicarea cortinei. Cu prilejul întrunirii de protest din sala *Dacia*, împotriva interzicerii manifestației muncitorești din 1 Mai 1895, aceeași formație a intonat *Marseillieza* [46]). În sunetele cîntecului revoluționar francez, s-au despărțit, seara tîrziu,

41) Trecută de 80 de ani, Emilia Legat-Paschill ne-a transmis cinci cîntece socialiste interesante pentru comparația cu originalul din *Glasul desmoșteniților*. Ele au fost învățate de cînd era „copil de vîrsta de nouă pe zece ani". Pe atunci „lipeam pe ziarul *Munca* mărcile necesare, scriam adresele fiecăruia, apoi mi le puneam în ghiozdan ca să le expediez". Prezentă la toate manifestațiile de 1 mai, Emilia Legat-Paschill ne-a transmis prețioase informații despre corul *Clubului* la ale cărui repetiții a asistat și de la care a învățat o serie de cîntece.

42) Vezi articolul *„Glasul desmoșteniților' prima colecție de cîntece socialiste apărute în țara noastră*, rev. *Muzica*, Buc. 2 (1952), nr. 8—9, pg. 88—90.

43) V. Grigorescu Elvira: *Din carnetul meu. Desmoșteniții*, rev. *Românía Musicală*, Buc. 7 (1869) nr. 18, din 1 nov. 1896, pg. 139.

44) Grigore Teodosiu: *Recreațiuni școlare*. Cîntece pentru școalele primare și normale, învățători și institutori. Partea I-a, Buc., 1896. Tip. și fonderia de litere Dor. P. Cucu.

45) C. M. Cordoneanu: *Marseilleza*, Rev. *Românía Musicală*, Buc. 4 (1839), nr. 20 din 15 dec. 1893 pg. 129—130.

46) *Întrunirea noastră*, ziarul *Lumea nouă*, Buc. 1 (1895), nr. 161, din 25 aprilie 1895, pg. 2.

muncitorii din Craiova care au participat la manifestația din 1 Mai 1895. La Iași, în același an, cu prilejul serbării organizată de cercul socialist, corul *Clubului muncitorilor* a deschis serata interpretînd *Marseilieza*[47]). Lucrarea lui Rouget de Lisle a răsunat în 1898 și în limba germană la multe din concertele corului *Vorwärts* condus de Iosif Paschill.

Din clipa cînd s-a tipărit sceneta *Desrobirea muncii* (1900) cîntecul *Marseilieza* a fost larg difuzat chiar și la corurile feminine[48]) Pretutindeni însă lucrarea a folosit textul muncitoresc, tipărit în colecția *Glasul desmoșteniților.*

Faptul că *Internaționala* și-a deschis drumul spre deplina afirmare și adoptare ca imn al muncitorilor din țara noastră după 1905, ne-o indică și încercarea de a prelungi viața *Marseilliezei* prin apariția unei noi traduceri datorită lui C. Petrovici. Această versiune proletară românească a marșului Revoluției franceze din 1789 a răsunat cu prilejul aniversării morții poetului Theodor Neculuță în 1905 Totuși, *Marseillieza* va ceda primatul de imn revoluționare odată cu impunerea la noi a melodiilor aduse de marinarii ruși de pe crucișetorul *Potemkin* și în primul rînd odată cu răspîndirea *Internaționalei.*

Pătrunderea acestui cîntec în viața politică a clasei noastre muncitoare coincide cu începutul perioadei de adînci frămîntări care va duce poporul la răscoala din 1907. România trece acum în faza imperialistă de dezvoltare. Starea materială și culturală a muncitorilor se înrăutățește, crește șomajul, grevele se țin lanț. *Clubul muncitorilor* din București și-a intensificat activitatea cultural-politică, mobilizînd forțele înaintate la luptă împotriva exploatatorilor. Manifestația în cinstea zilei de 1 mai 1900 a cunoscut proporții nemaiîntîlnite în trecut, *pentru prima dată apărînd corurile în masă.* Atît de mult s-au înspăimîntat clasele dominante de această uriașă demonstrație de forțe muncitorești încît între 1901—1904 nu s-au mai putut organiza manifestații de 1 mai din pricina piedicilor puse de guvern.

Compozitorii simpatizează tot mai mult cu acțiunile clasei muncitoare.

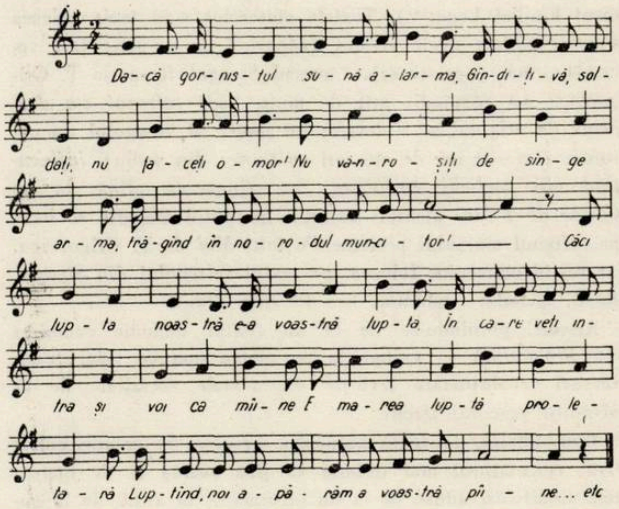
D. G. Kiriac compune *Imnul studenților romîni* (1902) cunoscut mai tîrziu sub numele de *Cîntăm libertatea* (melodie devenită în anii regimului democrat-popular semnal al postului de radio București). De asemenea, în colecțiile de coruri școlare pe care le îngrijește, D. G. Kiriac promovează cîntece ca *Fierarul* de Bazil Anastasescu. *Meșterul fierar* (compoziție proprie „în formă populară") etc. ce adesori de multiplica pe foi volante spre a le pune la dispoziția profesorilor *„carmeniști"* să le promoveze în rîndurile elevilor. Peste Carpați, Timotei Popovici a tipărit din 1901 la Sibiu semnificativul cor pentru trei voci egale *Carul cu boi,* demascînd mizeria țărănimii și birurile noi impuse de cei care votează legile „cu grămada într-un minut".

Izbucnirea în Rusia a revoluției burghezo-democrate a influențat pozitiv și a stimulat puternic avîntul mișcării *muncitorești din România* între anii 1905—1907.

Cea mai importantă acțiune de solidarizare cu poporul rus care a influențat deosebit dezvoltarea cîntecului nostru revoluționar a rămas manifestarea de fraternizare cu marinarii crucișetorului *Potemkin.* Debarcînd la Constanța, revoluționarii ruși au trimis o serie de melodii — la început cu text rusesc — ca *Internaționala, Steagul roșu, Marșul eroilor, Varșovianca, Cîntecul deținuților,* ș.a. Preluate la început de către corul *Clubului muncitorilor* din Constanța, ele s-au răspîndit apoi prin cercurile de propagandă socialistă în toată țara.

Activitatea corului din orașul marinarilor de pe malul Mării Negre merită o atenție specială.

Aci a tradus din limba franceză C. Petrescu între anii 1904—1905 vestitul cîntec *Gornistul* ce avea să fie intonat de muncitori în 1907 la întrunirea de protest din sala Dacia din București[49]:



Cercul coral de propagandă din Constanța a preluat de la potemkiniști numeroase cîntece, pe care le vom găsi în repertoriul de mai tîrziu al cercului *Romînia Muncitoare.*

Uneori, pe melodii venite din Rusia (cum s-a întîmplat de pildă cu *Steagul roșu)* s-au adaptat versuri noi. Așa s-a născut cîntecul *Comuna din Paris*[50]).

Alteori, s-au preluat integral lucrările aduse de potemkiniști, răspîndirea lor făcîndu-se la început în limba rusă, apoi în limba română. Cunoscutul *Imn al eroilor (Voi jertfă căzut-ați în lupta cea grea)* a răsunat de pildă, în *original* cu prilejul înmormîntării locotenentului potemkinist Vakulinciuk și în *traducere* (C. Baciu) la moartea lui C. Dobrogeanu Gherea.

Tot din această perioadă de avînt revoluționar a clasei noastre muncitoare (1905—1907), datează și cîntecele *Noi viețuim* (des cîntat în cercul *Romînia Muncitoare), Veniți la luptă muncitori, Cîntec de 1 mai* de Ciprian Porumbescu (pe un text muncitoresc al cărui autor nu se cunoaște).

Lucrarea lui Ciprian Porumbescu s-a bucurat de o primire entuziastă din clipa adoptării unui text nou, corespunzător. Prima strofă a rămas identică originalului, iar următoarele trei s-au modificat. *Cîntec de 1 mai* a cunoscut o răspîndire atît de largă încît în perioada imediată după cel de al doilea război mondial, Maria Ranteș (pseudonimul scriitorului Al. Sahighian) a realizat al treilea text, iar compozitorul Gherase Dendrino a introdus melodia ca marș tinerese în opereta *Lăsați-mă să cînt.*

Într-un articol viitor vom urmări felul cum s-au reflectat și alte evenimente în viața noastră muzicală și mai ales în creația cultă și populară.

47) Dyck : *Din Iași. Balul nostru,* ziarul *Lumea nouă,* Buc. II (1895), nr. 349, din 11 nov. 1895, pg. 2.

48) *Desrobirea muncitorilor,* ziarul *Lumea nouă,* Buc. 6 (1900), S. III, nr. 28 din 23 ian. 1900, pg. 2—3.

49) *Cîntece muncitorești revoluționare,* ediție îngrijită de Matei Socor și Dan Deșliu, Buc. 1957, Ed. Tineretului pg. 48—49.

50) Ibidem, pg. 8.

JEAN ABSIL

Totul mi-a stîrnit admirație

Printre oaspeții de onoare ai Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu" se afla și compozitorul belgian Jean Absil, membru al Academiei regale din Bruxelles, mulți ani profesor de contrapunct și fugă la Conservatorul din capitala Belgiei. Pentru țara noastră ca și pentru muzicienii romîni, Jean Absil este o cunoștință veche.

În peisajul muzical contemporan Jean Absil reprezintă un caz specific. Cazul unui creator pasionat de folclor și în special de folclorul muzical poetic romînesc. Autor al unor lucrări ca „Rapsodia romînă pentru vioară și orchestră", „Cîntecele morților" pentru 4 voci și orchestră, al unui Concert pentru pian și orchestră pe teme romînești, al Suitei pentru două voci de copii și orchestră intitulată „Cîntece vesele" („Chansons plaisantes") și al unei „Suite pe teme populare romînești" pentru orchestră, Jean Absil a dat la iveală în ultimii ani o serie de compoziții definite de critica apuseană drept „Muzica romînească a lui Absil".

O discuție despre problemele creației muzicale cu acest compozitor nu putea fi decît extrem de interesantă.

— Cunoscînd unele lucrări ale dv bazate pe folclorul romînesc, vă rugăm să ne spuneți pe ce cale ați ajuns la acest izvor de inspirație?

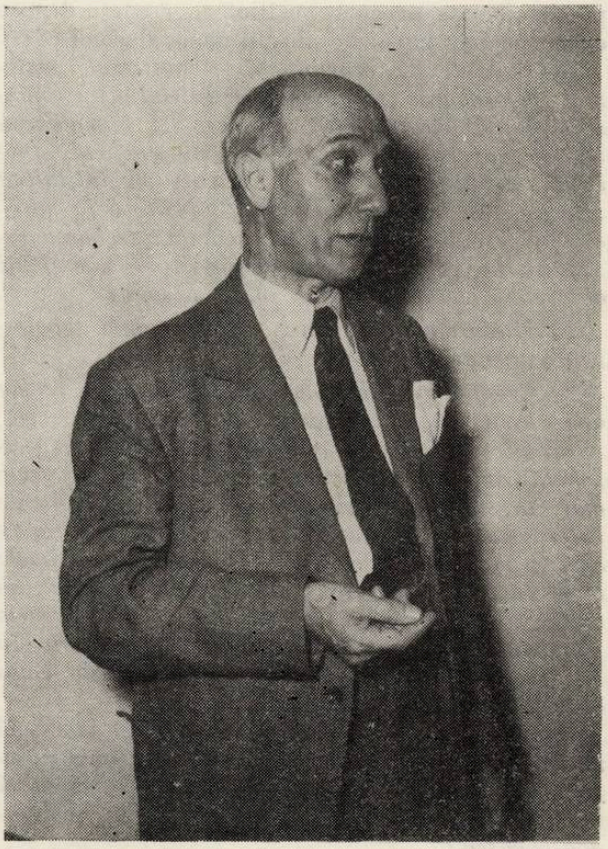
— *În noianul experiențelor muzicale dintre cele două războaie mondiale, în calitate de compozitor și de om de știință muzicală, mi-am format treptat convingerea că etnografia și studiul comparativ al folclorului poate determina îmbogățirea expresiei muzicale, așa cum de altfel au dovedit-o, prin propria lor creație, Bartók, Enescu și Janacek.*

Am cunoscut bine pe Bartók și am fost prieten apropiat al lui Alban Berg. De ce alătur aceste două nume? Pentru că primul continuă și lărgește un drum pe care se poate înainta încă mult timp, iar celălalt reprezintă prin arta sa, o experiență personală, o lume închisă.

Bartók mi-a atras cel dintîi atenția asupra folclorului romînesc, asupra bogăției și frumuseții lui. Opera lui Enescu și personalitatea copleșitoare a marelui artist romîn m-au cucerit cu totul. Colindele bihorene ale lui Bartók ajunseseră să mă obsedeze. Așa s-a întîmplat că în anii întunecați ai ocupației între 1940—1944, găsind în biblioteca universității de litere și filozofie din Bruxelles o culegere de poezii populare romînești, am cerut poetului romîn, participant la mișcarea franceză de rezistență antifascistă, Ilarie Voronca, să mi le traducă. Mi-am dat seama că poezia populară romînească conține sentimente și idei de o mare forță și am simțit că ea poate să-mi ofere posibilitatea unei muzici foarte expresive.

Din acest contact prim cu folclorul poetic și muzical romînesc s-au născut lucrările mele „Rapsodia romînă pentru vioară și orchestră" cîntată de André Gertler la București și „Cîntecele morților" pentru voci și orchestră.

— Cînd ați venit pentru prima oară în Romînia?



— *În anul 1953. Atunci am vizitat Bucureștiul și Clujul. Bineînțeles, primul meu drum a fost la Institutul de Folclor, unde am găsit imense comori artistice. Am plecat încărcat de idei, de discuri și culegeri folclorice. Întors în țara mea am ținut conferințele „Muzica și folclorul", „Despre muzica și poezia populară romînească", „Instrumentele muzicale ale poporului romîn". Tot în vremea aceea, am făcut o comunicare la Academia regală din Bruxelles cu tema „Muzica populară romînească".*

În aceste conferințe am arătat că în Sonata III-a pentru pian și vioară „în caracter romînesc" ca și în partitura operei „Oedip" Enescu n-a inventat sferto-tonalismul. Am dovedit cu exemple, că țăranii romîni de pe malurile Dunării cîntă de veacuri în sferturi de ton. Și am susținut, ceea ce afirma de altfel și Enescu, că muzica țăranilor romîni folosește mijloace de expre-

sie ce atestă asemănări cu muzica vechilor greci și a altor popoare vechi.

Pe această cale am fost ales președintele Asociației pentru prietenia belgo-romînă și tot astfel am devenit un compozitor belgo-romîn.

Asociația noastră a făcut posibilă cunoașterea Romîniei prin mijlocirea expozițiilor documentare, a filmelor, concertelor și conferințelor. În calitatea mea de președinte mi-a revenit sarcina de onoare de a vorbi despre Enescu și despre opera „Oedip" cu prilejul reluării acestei creații enesciene pe scena vechiului „Théâtre de la Monnaie".

— Sînteți un partizan convins al muzicii bazate pe particularitățile folclorului muzical și poetic. De pe această poziție, ce credeți despre experimentele muzicale ale ultimelor decenii?

— *Excesul de cromatism, atonalismul, sistemul dodecafonic, serialismul și celelalte nu reprezintă după părerea mea progrese, ci numai căutări și experiențe. Într-o carte de anchete, apărută sub îngrijirea lui B. Gavoty și intitulată „Spre ce se îndreaptă muzica?" (Ou va la musique?) se află și răspunsul meu la întrebarea arzătoare pe care și-o pun compozitorii conștienți ai vremii noastre. Rezum acest răspuns.*

1) Muzica este o expresie profundă a sensibilității umane.

2) Creația marilor compozitori din orice vreme apare ca o emanație a artei populare.

Practica vieții muzicale și experiența mea personală confirmă aceste observații. Una din cele mai cîntate compoziții ale mele, la Festivalurile Internaționale de la Tokio, la Edinburg și în altă parte este „Rapsodia flamandă". Ultimele mele lucrări inspirate de folclorul romînesc se cîntă și se imprimă cu succes. Amintesc cele „8 colinde pentru 3 voci egale" imprimate în Franța și cîntate în Africa de „Corul de copii de pe Coasta de Azur".

În schimb, la un Festival de muzică modernă de la Oslo, critica observa că dodecafoniștii japonezi exprimă aceleași sentimente și idei ca și cei germani. E oare posibil ca nimic să nu-i deosebească?

— Nu credeți că între curentele moderniste și dezinteresul compozitorului pentru folclor, există un raport de cauzalitate?

— *Sînt convins că în țările lipsite de un folclor expresiv și bogat, experiențele muzicale de tot felul găsesc mai ușor un cîmp larg de aprobare. În această privință vă relatez un fapt real. Mi-au venit din America doi elevi. Erau adepți convinși ai dodecafonismului și serialismului. Nu mi-a fost greu să constat că le lipseau cunoștințele elementare de armonie și contrapunct. Le-am explicat că atunci cînd fabrici un automobil ai grijă să-i adaptezi și un motor. Altfel nu merge. Elevii mei referindu-se la tehnica serială, afirmau că trebuie adaptat motorul cel mai modern. Iar eu susțin că trebuie folosit motorul cel mai bine verificat prin experiența anilor și deceniilor.*

— Ca membru al juriului Concursului Internațional de pian „George Enescu" ați putea să ne spuneți ceva despre școala romînească de pian și despre desfășurarea Festivalului Internațional „George Enescu"?

— *Consider că se află la nivelul unor școli cu tradiție seculară. Cît despre Festivalul „Enescu" care m-a readus la București, el constituie sînt sigur, prin proporțiile lui, un mare eveniment al vieții muzicale internaționale. După 3 ani, un timp atît de scurt, Bucureștiul este aproape de nerecunoscut. Acustica minunată a noilor săli de concert, vastitatea sălii Palatului R.P.R., organizarea învățămîntului muzical, spectacolele de la Teatrul de Operă și Balet, toate m-au umplut de admirație. Într-o țară în care se construiește atît de repede și atît de frumos nu te mai surprinde interesul extrem de viu al publicului pentru muzică.*

Aveți compozitori excelenți, orchestre și dirijori talentați și viitorul vă aparține — își încheie maestrul Jean Absil declarațiile sale.

HENRYK SZERYNG

O contribuție la întărirea păcii

În plină perioadă de vîrf a Festivalului și Concursului, Henryk Szeryng găsește greu răgazul necesar pentru un interviu. Este și firesc... Să reconstituim de pildă activitatea sa într-una din aceste zile: dimineața, începînd de la ora 9, participare la juriul concursului de vioară; imediat după-amiază, acordajul instrumentului (operație minuțioasă, de încordată atenție, care-și găsește loc în mod obligatoriu în programul zilnic, oricît ar fi de încărcat), apoi vizită la radio și declarații în cinci limbi pentru emisiunile externe, în continuare prezența la o recepție organizată de Ministerul Învățămîntului și Culturii și studiu — împreună cu Leonid Kogan — în vederea înregistrării dublului concert de Bach; seara, în sala Palatului R.P.R., la concertul Barbirolli—Voicu, iar după concert, întîlnire cu dirijorul Iosif Conta, pentru a parcurge împreună paginile partiturilor celor trei mari lucrări concertante — Bach, Beethoven, Brahms — pe care le va executa peste cîteva seri. Și tot astfel, cu minime variante, în fiecare din zilele petrecute la București. De unde timp pentru o convorbire cu un critic muzical, care dorește să afle tot soiul de lucruri, — interesante desigur, dar necesitînd minute prețioase? Poate doar în timpul meselor...

Iată-ne așadar, stînd de vorbă, între felul al doilea și desert. Teme multiple ne stau în față... doar Szeryng a călătorit prin întreaga lume, a fost elevul lui Carl Flesch la vioară, al lui Paul Juon și al Nadiei Boulanger la compoziție, a studiat filozofie, filologie, literatură, are la activul său numeroase compoziții și o susținută activitate pedagogică. Totuși, ne oprim, pentru început, la o temă care pare să suscite

și interesul interlocutorului: legăturile lui Szeryng cu Romînia.

— *Numeroase și strînse sînt legăturile mele cu țara dv,* — începe Szeryng. *Primul concert simfonic la care am apărut în public a avut loc la Varșovia, la 6 ianuarie 1933, cu Filarmonica varșoviană condusă de George Georgescu. Îmi amintesc de imensa popularitate, de care se bucura maestrul romîn, de admirabila sonoritate a orchestrei aflată sub bagheta sa și mai ales de bunătatea și indulgența sa față de copilul de 13 ani care eram atunci. Țin minte și astăzi insistențele pe care le-a depus pe lîngă grupa de contrabași, pentru a-i determina să nu acopere solistul. După cîte se pare, modul în care am interpretat Concertul de Brahms nu i-a displăcut maestrului, care m-a invitat să-l reiau, tot sub conducerea sa, la București. Astfel se face, că două luni mai tîrziu, am concertat sub cupola Ateneului*). Această primă vizită în capitala Romîniei a fost urmată, la interval de doi ani, de o a doua, în cursul căreia am executat, tot cu George Georgescu la pupitru, Concertul de Ceaikovski**). Vă puteți închipui cît de emoționat am fost acum cîteva zile, revenind pe aceste meleaguri — de care mă leagă amintirea adolescenței și a primilor pași în carieră —, după 26 de ani!*

Dar relațiile mele cu artiștii romîni nu se limitează la aceste concerte de debut. În anul celei de-a doua vizite la București — 1935 — am avut marea cinste de a-l cunoaște, prin intermediul profesoarei Yvonne Astruc, pe George Enescu. Contactul cu neuitatul muzician romîn într-un moment în care orizontul meu cultural-artistic era în plină formație (eram în vîrstă de abia 15 ani), a avut o influență hotărîtoare asupra evoluției mele ulterioare. Enescu m-a îndrumat să studiez muzica clasică și contemporană, instrumentală și vocală, m-a încurajat să aprofundez analiza muzicală și stilistică, m-a determinat să-l cunosc mai bine și să-l iubesc pe Bach. Tot datorită lui Enescu am ajuns la concretizarea unor norme etice indispensabile activității interpretului. Enescu mi-a vorbit îndelung despre locul muzicii în civilizația umană, despre datoria națională și internațională, socială, civică și educativă a artistului.

Am considerat de aceea de datoria mea, să-mi ofer modesta contribuție la admirabila acțiune de cinstire a memoriei ilustrului fiu al poporului romîn, dăruind Muzeului „George Enescu" copia unei scrisori autografe pe care maestrul mi-a adresat-o în chiar anul primei noastre întîlniri.

— Ați avut prilejul să aprofundați compozițiile lui Enescu?

— *Într-o oarecare măsură. Consider că opera lui Enescu constituie un fel de punte spre creația școlilor naționale din Europa centrală și de răsărit (Szymanowski, Bartók și — bineînțeles — compozitorii romîni), prin aceea că, depășind influențele lui Franck, Fauré, D'Indy etc., a început să se adreseze folclorului. În ciuda diferitelor etape ce caracterizează drumul său creator, există un element de continuitate, prezent de-a lungul întregii sale opere: dragostea pentru patria lui.*

Am interpretat adeseori sonatele sale de vioară nr. 2 și 3; mărturisesc preferința mea față de sonata a doua, pentru candoarea sentimentului, pe care n-o poți avea decît la o anumită vîrstă fragedă.

— Cum apreciați nivelul Concursului și Festivalului „George Enescu"?

— *Ca membru în juriul de vioară, pot să confirm că nivelul concursului a fost deosebit de ridicat. Ceea ce m-a impresionat însă cel mai mult, a fost atmosfera de fraternizare care a domnit, atît între concurenți, cît și între membrii juriului. Această înțelegere deplină între reprezentanții atîtor țări diferite a dovedit în mic posibilitatea realizării, pe plan mondial, a visului omenirii: instaurarea unei păci durabile și a armoniei între popoare.*

Festivalul a întrunit o serie de excepționali interpreți romîni și străini. Am apreciat îndeosebi prezența în programe a unor opere de compozitori contemporani.

— Iată o nouă temă importantă pentru convorbirea noastră: poziția interpretului față de creația contemporană. Ce ne puteți spune în această privință?

— *Vreau să afirm de la bun început, că sînt un convins apărător al muzicii contemporane. Am determinat personal o serie de compozitori să scrie lucrări pentru vioară; pot să citez, printre cei care au dat urmare apelului meu și mi-au dedicat chiar diverse compoziții, pe mexicanii Manuel Ponce — părintele muzicii mexicane contemporane — și Rodolfo Halffter, pe brazilianul Camargo Guarnieri, pe englezul Peter Racine Fricker, pe italianul Peragallo etc.*

Consider că nici un interpret nu are dreptul să ignoreze creația contemporană; cei care scriu merită încurajarea de a fi cîntați, iar artiștii să fie bucuroși că au posibilitatea de a se consulta cu compozitori în viață, asupra ideilor și intențiilor lor.

Înainte de încheierea convorbirii, Szeryng dorește că comunice un mesaj:

— *Vă rog, transmiteți prin revista dv. un călduros salut compozitorilor romîni din partea compozitorilor mexicani.*

---

*) Cercetînd programele Filarmonicii, am găsit într-adevăr, la 3 martie 1933, menționat un Festival Brahms, condus de George Georgescu și cuprinzînd următoarele lucrări: Uvertura tragică, Trei lieduri cu orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră (solist Henryk Szeryng) și Simfonia IV.

**) La 24 octombrie 1935, concertul simfonic al Filarmonicii condus de George Georgescu prezintă următorul program: „Escale" de Jacques Ibert, Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski (solist Henryk Szeryng) și poemul simfonic „Pinii din Roma" de Ottorino Respighi.

GEORGES LEON

Am cunoscut mai bine muzica lui Enescu

Adevărata dragoste pentru muzică îi îndeamnă la prudență și modestie pe acei care, ca și mine, se fălesc zilnic vorbind despre ea.

Pasiunea pentru muzică creează exigențe cărora nu doresc să mă sustrag acum, de teamă să nu trădez ceea ce vreau să cinstesc înainte de toate.

Nu sînt muzicolog și n-am avut niciodată pretenția de a mă putea exprima ca specialist. Indeletnicirea mea de muzicograf îmi dă totuși dreptul la un oarecare acces. În acest chip aș dori să evoc aici, la București, unele sentimente și impresii reîmprospătate prin desfășurarea festivalului, cu ocazia căruia am cunoscut mai bine muzica lui George Enescu.

De mult numele maestrului romîn reprezintă pentru mine tot ceea ce poate să însemne cuvîntul muzică. Dar de puțin timp personalitatea enesciană mi-a apărut așa cum mi-o înfățișez acum. În copilăria mea, auzeam spunîndu-se uneori la concert, atunci cînd apărea Enescu, unele cuvinte care-mi păreau vorbe de duh ușoare. Dirija maestrul o orchestră? — era evocat pianistul. Era la pian? — te gîndeai la violonist. Cînta la vioară? — se vorbea de compozitor.

Astăzi sînt convins că această definiție a caracterului proteic al lui Enescu n-a avut niciodată ceva pejorativ și din fericire s-au găsit totdeauna și în Franța oameni care l-au situat pe Enescu la locul lui — acela al unui muzician complet, înzestrat în mod egal în orice domeniu al artei sale. Cunoscînd-o mai bine, nu ezit să spun că această muzică m-a învățat foarte mult să înțeleg sensul real a ceea ce trebuie într-adevăr să numim mesajul autorului.

A spus prea bine el însuși ceea ce datora învățămîntului Conservatorului nostru parizian și, mai ales, lecțiilor lui Gabriel Fauré pentru ca să zăbovesc repetînd-o. Dar mi se pare cu mult mai interesant felul în care această influență de netăgăduit și proclamată, a lui Fauré asupra lui Enescu a acționat asupra personalității acestuia din urmă. Și mai mult încă, poate, merită atenție acțiunea de simbioză care dovedește raporturile muzicale faureene-enesciene. Cu atît mai mult de altfel cu cît la fiecare clipă, de la Poema Romînă la Simfonia de cameră, partea originală a lui George Enescu rămîne filigranul de neșters al autenticității sale romînești.

Ascultînd „Dixtuorul" din tinerețe sau Sonata a II-a pentru vioară, unele pagini din „Oedip" și mai cu seamă actul IV, Simfonia de cameră de asemenea, poți întrezări importanța influențelor fauréene și inteligența cu care discipolul asimila lecțiile profesorului.

Niciodată n-am înțeles mai bine ca în aceste lucrări în ce măsură era justă însemnata frază a lui Paul Eluard care din zi în zi mi se pare mai potrivită. „Adevărata tradiție nu constă numai în a spune din nou ceea ce spuseseră înaintea voastră părinții voștri, ea constă înainte de toate și în special în a inventa și a descoperi".

„Oedip" fără îndoială demonstrează de asemenea că la faimoasa răspîntie George Enescu și-a amintit de alte exemple pentru a le retopi în creuzetul propriului său destin creator. Numele ne apar în minte în număr mare, dar ceea ce rămîne este extraordinara forță de asimilare și de proiecție a geniului enescian.

Acum vreo doi ani, am avut ocazia să mă întretin cu un mare compozitor francez asupra problemelor, așa de des deformate, ale avangărzii în muzică. Noi ajunsesem să spunem că acest cuvînt nu înseamnă nimic. Înaintea a ce? Într-adevăr. Să păzești, ce? Dar — și numele lui Enescu ne apare pe buze, ca și acela al lui Bartók — dacă avangarda, în sens absolut nu este decît imaginea muzicienilor care se plasează de-a dreptul pe primul loc, fie că asimilează, ca Enescu, lecția trecutului pentru a se avînta în viitor, fie că proiectează ca Bartók, ei creează atunci o adevărată avangardă.

George Enescu își are locul pe prima treaptă a creatorilor pentru care muzica nu a fost niciodată un simplu joc al spiritului — nici o încercare de laborator.

Iată ceea ce m-a uimit ascultîndu-i lucrările, înțelegîndu-le mai bine, situîndu-le în istorie — unde ele sînt pentru totdeauna înscrise drept mărturie evidentă a prezenței geniului.

ANDREAS NESERITIS

Un mare muzician al secolului nostru

Compozitorul Andreas Neseritis este unul din exponenții de seamă ai muzicii grecești contemporane. Format în Conservatorul din Atena, desăvîrșindu-și ulterior cunoștințele profesionale la Paris, Andreas Neseritis s-a angajat de la primele sale lucrări pe aceeași linie ca Manolis Kalomiris și alți exponenți ai muzicii grecești, străduindu-se să compună lucrări simfonice și de cameră, pe baza elementelor ritmice și melodice ale folclorului național.

El este autorul a două simfonii, al unor poeme și suite simfonice și al unor lucrări de muzică de cameră, scrise îndeosebi pentru pian.

Andreas Neseritis a venit pentru prima oară în țara noastră în anul 1958, cu prilejul primului Festival și Concurs Internațional „George Enescu".

Revenind la noi, Andreas Neseritis a putut aprecia ansamblul vieții artistice românești și locul pe care-l ocupă muzica în viața culturală a republicii noastre.

În perioada dintre cele două vizite ale sale în țara noastră, compozitorul grec și-a dovedit prietenia și prețuirea pentru muzica și poporul român, desfășurînd la Atena o frumoasă activitate pe linia apropierii, cunoașterii și prieteniei dintre poporul grec și poporul nostru.

El a oglindit în presa ateniană aspecte ale artei și culturii noastre artistice și a consemnat în termeni elogioși succesul unor artiști români ca George Georgescu și Valentin Gheorghiu care au concertat în Grecia.

Bucuros să-și exprime opiniile asupra celui de-al doilea Festival si Concurs Internațional „George Enescu", Andreas Neseritis ne spune:

— *Credeam că cunosc Bucureștiul, dar revăzîndu-l la interval de numai trei ani, îmi dau seama că trebuie să-l redescopăr, căci uriașa campanie de construcții a făcut din el un oraș nou. Noile săli de spectacole și de concerte reflectă cerințele culturale ale publicului și mai ales locul pe care-l ocupă muzica în viața poporului român.*

— Ați auzit în concertele simfonice și de cameră, muzica lui Enescu iar la audițiile de la Uniunea compozitorilor ați putut să vă formați o părere asupra creației românești contemporane... Ce ne puteți spune în această privință?

— *M-a impresionat foarte puternic Simfonia I-a, în mi bemol major, de George Enescu ascultată în excelenta interpretare a orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii Sovietice, dirijată de tînărul și foarte talentatul dirijor sovietic Ghenadi Rojdestvenski. Am reascultat sub conducerea admirabilului maestru român George Georgescu: Suita I în do major și apoi, în interpretarea unei formații de artiști români, Simfonia de cameră de George Enescu. Ca artist, am fost profund emoționat iar ca profesionist al compoziției mi-am dat seama că George Enescu a fost un mare muzician al secolului nostru, un autentic geniu, cu o lungă și laborioasă evoluție în cariera sa creatoare. Cînd mă voi înapoia în țara mea, voi recomanda dirijorilor greci lucrările mai puțin cunoscute ale lui Enescu, reprezentat la noi îndeosebi prin cele două rapsodii.*

În ceea ce privește creația contemporană românească, din spectacole și audiții mi-am format convingerea că în țara dv activează și se bucură de prețuire maeștri cu o puternică personalitate ca Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea. Seara de balet și operă românească, concertele simfonice și de cameră și mai ales audițiile de la sediul Uniunii compozitorilor mi-au întărit convingerea că muzica românească se dezvoltă pe întreaga întindere a formelor și genurilor pe baza tradițiilor artei lui Enescu.

Și în muzica țării mele se manifestă o puternică tendință de a valorifica în marile forme clasice folclorul național. Dar, compozitorii greci nu sînt organizați cum sînt confrații lor din Romînia, nu se bucură de sprijinul statului și de aceea eforturile lor se risipesc în diferite direcții, din lipsa unui țel artistic comun. Voi da un exemplu: am găsit la București un mare număr de discuri, conținînd lucrări ale lui Enescu și ale discipolilor săi, maeștri contemporani.

La noi în Grecia imprimarea discurilor este o întreprindere de dată recentă, cu un ritm de dezvoltare lent, și trebuie s-o spun: se ferește să popularizeze creația serioasă națională.

Andreas Neseritis ne arată și ne dăruiește apoi o mostră a tinerei industrii de discuri elene, un disc conținînd compoziția sa pentru pian „Pente Horoi" (cinci dansuri) în interpretarea pianistei Maria Hairoghiorgoy.

— *Sperăm — dar mai e mult pînă atunci — să ajungem și noi să imprimăm pe disc lucrările simfonice ale compozitorilor greci, așa cum ați realizat dv într-un timp foarte scurt, o bogată discografie românească, ce stă mărturie despre dezvoltarea muzicii în frumoasa dv țară.*

Convorbirile cu Jean Absil și Henryk Szeryng au fost realizate de Edgar Elian; cea cu Andreas Neseritis de V. Cristian.

Festivalul „Toamna la Varşovia"

de HILDA JEREA şi ADRIAN RAŢIU

Cel de-al V-lea Festival muzical Internaţional „Toamna la Varşovia" desfăşurat în a doua jumătate a lunii septembrie a înfăţişat, ca şi în anii precedenţi, o trecere în revistă a tendinţelor şi curentelor existente în muzica contemporană. După cum se spune în caietul-program al Festivalului, o latură de mare importanţă a acestor manifestări muzicale o constituie faptul că prin prezentarea de către ansambluri şi interpreţi de pretutindeni a lucrărilor programate devine posibilă cunoaşterea culturii muzicale din diferite ţări în forma cea mai autentică, aport preţios pentru cristalizarea unei opinii asupra situaţiei complexe în domeniul creaţiei muzicale universale.

În cele nouă zile cît a durat Festivalul, publicul polonez precum şi oaspeţii de peste hotare au avut prilejul să urmărească, cu interes, pe lîngă opere devenite clasice în literatura muzicală contemporană, un număr mare de prime audiţii (printre care unele în prima audiţie mondială). Cum era şi firesc, cea mai însemnată parte a lucrărilor executate aparţinea compozitorilor polonezi, prezenţi în programul concertelor prin reprezentanţi de frunte din toate generaţiile. O puternică impresie asupra auditoriului a produs cantata „Scrisoare către Marc Chagall" a compozitorului Stanislaw Wiechowicz, pe textul poetului Jerzy Ficowski. În această „rapsodie dramatică" pentru soprană, mezzo-soprană, doi recitatori, cor mixt şi orchestră prind viaţă mai multe momente zguduitoare din timpul anilor sumbri de ocupaţie nazistă. Sub forma unei emoţionante scrisori adresate cunoscutului pictor Marc Chagall, versurile amintesc, îndurerate, despre victimele fascismului şi condamnă ororile trecutului întunecat. Muzica subliniază caracterul tragic al poemului, căpătînd semnificaţia unui puternic protest.

Încadrîndu-se în aceeaşi sferă de conţinut, lucrarea „Lamentaţie pentru victimele Hiroşimei" a tînărului compozitor Krzysztof Penderecki — fost elev al lui Stanislaw Wiechowicz — redă cu forţă sugestivă sentimentul omenirii în faţa uneia din cele mai sumbre pagini ale istoriei sale. Autorul dovedeşte o imaginaţie sonoră neobişnuită, o gîndire orchestrală inedită, ceea ce face ca lucrarea sa să se situeze printre cele mai interesante din Festival.

Dacă aceste creaţii muzicale zugrăvesc momente din trecutul de suferinţă al popoarelor, numeroase alte lucrări ale compozitorilor polonezi se situează într-o sferă de sentimente optimiste, înfăţişînd trăsăturile luminoase ale contemporaneităţii. „Jocuri veneţiene", cea mai recentă lucrare a compozitorului Witold Lutoslawski, prezentată pentru întîia oară în cadrul Festivalului de muzică contemporană de la Veneţia din luna aprilie 1961, se distinge prin strălucire orchestrală şi transparenţă sonoră. Lucrarea dezvoltă limbajul muzical personal al compozitorului, exprimînd o lume de sentimente cu totul

diferită de cea din „Muzica funebră în memoria lui Bartok."

Una din cele mai plăcute impresii lăsate de primele audiții ale festivalului a produs „Muzica concertantă" pentru pian și orchestră de Witold Rudzinski. Lucrarea, îmbinînd în mod creator spiritul inovator cu atașamentul față de cele mai valoroase tradiții muzicale, oferă solistului o partitură generoasă, pătrunsă de expresivitate, cu un larg ambitus de stări emoționale. Barbara Hesse Bukowska, apreciata interpretă a lui Chopin, care a fost solista concertului, a dovedit cu acest prilej posibilitatea de a pătrunde cu aceeași reușită în spiritul muzicii moderne.

Tema dragostei a constituit sursa de inspirație pentru compozitorul Tadeusz Baird în ciclul său de lieduri pentru soprană și orchestră. Cele șase poezii ale scriitoarei Malgorzata Hillar au fost transpuse cu un elevat simț poetic-muzical în lucrarea ce a fost redată cu măiestrie de către soprana Stefania Woytowicz, valoroasă interpretă a muzicii contemporane poloneze și universale. Pe aceeași linie de delicată expresivitate se situează și lucrările vocale cu acompaniament orchestral ale lui Augustyn Bloch („Espressioni") — frumos interpretată de cîntăreața Halina Lukomska — și Juliusz Luciuk (Ciclul de lieduri „Songe florale").

Dintre numeroasele creații prezentate la Festival, demonstrînd variatele preocupări ale compozitorilor polonezi în materie de stiluri, genuri și forme muzicale s-au mai relevat o serie de lucrări primite cu căldură de către publicul auditor. Simfonia de cameră de Zbigniew Turski a rămas, la 15 ani de la crearea ei, o lucrare plină de prospețime care menține viu interesul ascultătorului datorită pregnanței ideilor muzicale, desfășurării logice, construcției concise. „Pensieri notturni" de Grazyna Bacewicz, piesă scrisă pentru 24 instrumente, reușește printr-o sugestivă paletă sonoră să ne transpună în atmosfera nopții. Preocuparea pentru poezia discretă a sonorităților apare și în lucrările compozitorilor Wlodzimierz Kotonski (Trio pentru flaut, chitară și percuție și Concerto per quattro) și Henryk Górecki (Diagrame pentru flaut solo). O contribuție cu totul deosebită la punerea în valoare a acestor piese a adus flautistul italian Severino Gazzeloni, posesor al unei tehnici instrumentale prodigioase și al unui timbru de mare căldură.

Compozitorul Boleslaw Szabelski, unul din reprezentanții de seamă ai generației vîrstnice a figurat cu lucrarea pentru pian și orchestră intitulată „Versuri", în care se observă interesante probleme de înnoire a limbajului muzical. Omagiu adus marelui Chopin cu prilejul celei de-a 150-a aniversări a nașterii sale, lucrarea corală a compozitorului Andrzej Koszewski, în interpretarea măestrită a corului Radiodifuziunii din Wroclaw, a oferit o imagine a muzicii corale poloneze actuale.

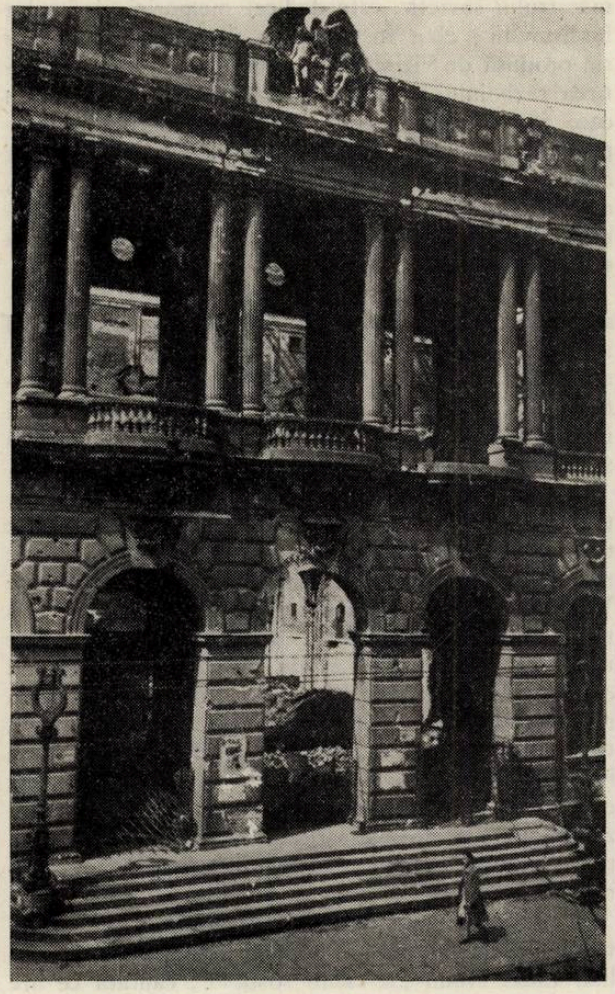
În cadrul Festivalului „Toamna la Varșovia" orientarea către una din temele majore ale contemporaneității — aceea a luptei împotriva războiului — a fost demonstrată nu numai de lucrări ale compozitorilor polonezi ci și de creații aparținînd unor muzicieni de frunte din alte țări. Cvartetul nr. 8 de Dmitri Șostakovici, una din lucrările recente ale maestrului sovietic, este dedicat memoriei victimelor fascismului ; el a fost compus în 1960 sub impresia produsă de vizitarea orașului Dresda unde amintirea războiului este încă prezentă. Acest cvartet în care regăsim umanismul adînc din simfoniile compozitorului și un climat muzical foarte apropiat acestora (observăm chiar trăsături tematice comune), a fost interpretat de excelenta formație a cvartetului de stat Borodin din Moscova, cucerind larga simpatie a publicului.

Din cvartetul nr. 5 (compus în 1938) de Bohuslav Martinu se desprinde sentimentul apăsător al nostalgiei, al dorului de patrie ; compozitorul ceh, aflat în străinătate în anii în care țara sa era cotropită de hitleriști, exprimă în paginile lucrării îngrijorarea față de soarta țării sale dar totodată și puternica împotrivire în fața invadatorului.

Aceste lucrări, ca și unele creații poloneze menționate la început, au imprimat festivalului o idee tematică dominantă, aceea a urmărilor nefaste ale războaielor. Faptul nu este de mirare deoarece Varșovia, astăzi în plină înflorire, mai poartă încă unele urme lăsate de rănile războiului ; dacă aceste urme se împuținează zi de zi, datorită avîntului constructor al harnicului popor polonez, neștearsă rămîne amintirea cu care fiii săi s-au împotrivit cotropitorului german. Astfel lucrările ce prind viață în sala de concert, ca și florile care la fiecare colț de stradă cinstesc memoria celor căzuți, simbolizează una și aceeași atitudine de a ține mereu trează grija oamenilor pentru împiedicarea unui nou război.

Semnificativ este, în acest sens, faptul că Festivalul s-a inaugurat cu lucrarea compozitorului italian Luigi Nono „Il canto sospeso", cantată ce are la bază scrisori ale condamnatilor la moarte, membri ai Rezistenței din diferite țări. „Il canto sospeso" se înscrie pe linia unei atitudini ferme a muzicienilor progresiști din țările capitaliste de a contribui prin arta lor la propagarea ideilor păcii. Cantata nu își propune să înfățișeze destinul tragic al unui sau altui condamnat la moarte ci, după cum pe drept cuvînt arată criticul italian Luigi Pestalozza „apare ca o afirmare a valorilor umane individuale și colective pentru a căror cauză acestia s-au jertfit ; în acest fel cantata este o lucrare în care emoția profundă și mila pentru victimile violenței nu se transmit printr-un sentiment pesimist față de tragedie, ci se transformă, cu o forță crescîndă, într-un veritabil protest al umanității, în mînia cu care victimile opun forțelor inumane credinta lor fermă, limpede, într-o lume mai dreaptă." Scrisă pentru soprană, contralto, tenor, cor mixt și orchestră, lucrarea conține o amplă țesătură polifonică, o mare varietate ritmică și coloristică, un puternic dinamism, ceea ce îi acordă o forță de expresie bine adaptată semnificației și sensului uman al textului. Cele mai izbutite pagini sînt cele corale și vocale, în timp ce unele momente pur orchestrale au un caracter mai fragmentar.

O altă lucrare din muzica italiană contemporană care a produs o impresie puternică a fost Concertul pentru flaut și orchestră de Goffredo Petrassi. Scris cu remarcabil meșteșug orchestral, continuînd cu mijloace noi stilul în anumită măsură neo-clasic



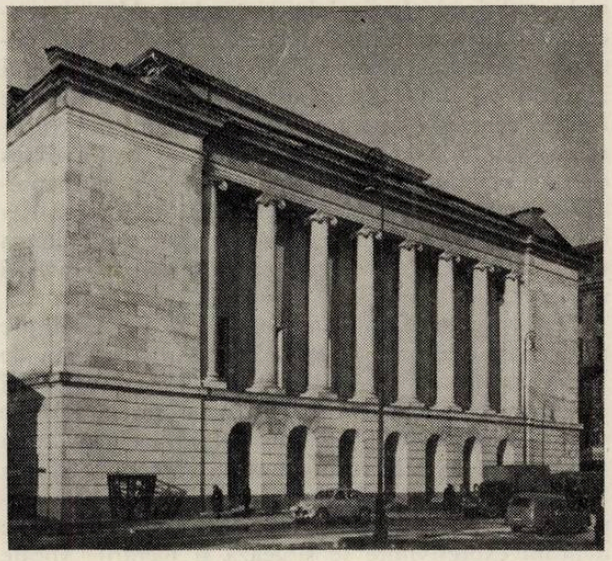
din operele anterioare ale compozitorului, concertul s-a bucurat de excepţionala interpretare a flautistului Gazzeloni amintit mai sus.

Unul din momentele de maxim interes artistic a fost recitalul dat de cîntăreţul englez Peter Pears, cu concursul la pian al compozitorului Benjamin Britten. Întregul program conţinînd două cicluri de lieduri de Britten, un ciclu de Francis Poulenc, trei lieduri de Alban Berg şi o piesă vocală de Michael Tippett, a fost interpretat cu o trăire artistică autentică, cu o concentrare interioară desăvîrşită. Binecunoscutul tenor Peter Pears are o deosebită intuiţie a stilurilor şi uimeşte prin dicţia sa perfectă în cele patru limbi în care a cîntat. Britten se dovedeşte a fi un excelent pianist, un partener atent şi modest, care cucereşte prin fantezia stilului său instrumental.

Un alt concert de răsunet a fost cel al cvartetului Borodin din Moscova. Alături de cvartetul nr. 8 de Şostakovici — amintit mai înainte — a fost interpretat şi admirabilul cvartet nr. 7 al aceluiaşi compozitor, lucrare concisă, de o mare comunicativitate ocupînd în ansamblul creaţiilor de cameră ale maestrului sovietic un loc asemănător cu cel pe care îl deţine Simfonia IX în creaţia sa orchestrală.

Uvertura tînărului compozitor Velio Tormis din R.S.S. Estonă scrisă cu meşteşug orchestral, a reprezentat muzica sovietică alături de lucrările de cameră ale lui Prokofiev şi Şostakovici.

Localul Filarmonicii Naţionale din Varşovia, distrus în timpul războiului (stînga), refăcut în anii puterii populare (dreapta)



Dintre ţările de democraţie populară, R. P. Bulgaria a fost cea mai bine reprezentată, orchestra Filarmonică din Sofia dirijată de Constantin Iliev susţinînd un concert simfonic în care figurau lucrări de Vladigherov, Goleminov, Stainov şi Raicev. Dintre acestea un interes deosebit a suscitat Simfonia „Noul Prometeu" de Alexandr Raicev, străbătută de ideea luptei omului zilelor noastre pentru un viitor luminos şi o viaţă dreaptă.

Mai puţin convingătoare a apărut lucrarea compozitorului ceh Jan Klusak („Studii după Hafka"), piesă lipsită de relief şi încercînd să imite unele tendinţe moderniste. Epigonică ni s-a înfăţişat şi lucrarea „Mişcări cosmice" a compozitorului jugoslav Kresimir Fribec.

În dorinţa de a ilustra o cît mai mare varietate de stiluri capabilă să creeze o imagine asupra diferitelor căi de dezvoltare ale muzicii contemporane, Festivalul de la Varşovia a cuprins şi lucrări cu caracter net experimental. Dacă, de pildă, „Zyklus" de Stockhausen, piesă scrisă pentru un mare număr de instrumente de percuţie mînuite de un singur percuţionist, se situează în domeniul lucrărilor de demonstrare a virtuozităţii (instrumentistul Christoph Caskel fiind în adevăr un bun tehnician), alte cîteva lucrări nu prezintă nici măcar acest interes unilateral. Inconsistenta piesă „Relazioni fragili" de Friederich Cerha (prezentată de orchestra de cameră „Die Reihe" din Viena, dirijată de compozitor) precum şi lucrările semnate de John Cage, Mauricio Kagel, Bruno Maderna şi Sylvano Bussotti care uzează în mod excesiv de mijloacele muzicii concrete, stereofonice etc., ca şi de efecte extramuzicale vulgare, au stîrnit, în cel mai bun caz ilaritatea publicului. Adeseori, pus în faţa celor mai ridicole pseudocreaţii, publicul varşovian, şi cu deosebire tineretul, şi-a manifestat zgomotos dezaprobarea sa.

Cu totul alta a fost reacţia aceluiaşi public în cazul primelor audiţii de real interes artistic (lucră-

rile lui Lutoslawski, Nono, Penderecki etc.) cînd, manifestînd un cald entuziasm, auditoriul a dovedit justa sa orientare și un grad înaintat de educație muzicală. Săli arhipline au aplaudat concertele de înaltă ținută artistică ale orchestrei Filarmonice Naționale din Varșovia, sub conducerea dirijorilor Witold Rowicki și Stanislaw Wislocki, ale Cvartetelor Borodin și Novak, recitalurile Pears-Britten, Severino Gazzelloni etc. Cu același viu interes publicul a urmărit interpretarea unor creații consacrate din literatura muzicală a secolului nostru, ca de pildă opera „Regele Roger" de Karol Szimanowski (cu apreciatul bariton Andrzej Hiolski în rolul titular) și Cvartetul nr. 2 de același compozitor, opera „Castelul lui Barbă Albastră" și Sonata pentru două piane și percuție de Béla Bartók (aceasta din urmă magistral interpretată de pianiștii Aloys și Alfons Kontarski), Simfonia „Lulu" de Berg, Cvartetul nr. 2 de Prokofiev, „Pierrot lunaire" de Schönberg, piese vocale și pentru cvartet de Strawinski, Cvartetul nr. 2 de Janacek, Trei poeme de Ravel ș.a. Înscrierea acestor piese muzicale în programul concertelor alături de lucrările mai noi valoroase a contribuit la prestigiul, seriozitatea și nivelul elevat al Festivalului.

Avem datoria de a contribui din timp la o cît mai bună prezentare a muzicii noastre la acest festival.

Concertele Festivalului, în care accentul s-a pus pe creația compozitorilor polonezi, au fost în măsură să ne dea și o imagine a avîntului cu care se dezvoltă cultura muzicală pe cuprinsul R. P. Polone. Cele două orchestre simfonice și orchestra de cameră din Cracovia, conduse de dirijorii Andrzej Markowski și Jerzy Gert, orchestra Simfonică și cea de cameră sileziană (din orașul Katovice) dirijate de Karol Stryja, au susținut importante concerte, pregătind cu competență artistică numeroase lucrări printre care unele în primă audiție.

În timpul Festivalului, în afara concertelor de muzică contemporană, au fost organizate și alte manifestări artistice care au constituit pentru participanții la Festival plăcute interludii : o seară de muzică poloneză veche, cuprinzînd lucrări scrise de-a lungul a trei secole, reprezentarea operei buffe „La serva padrona" de Pergolesi (cu renumita soprană de coloratură Bogna Stokorska), o seară de balet chineză și o gală de filme documentare. De asemenea, a fost organizată o excursie în mica localitate Zelazowa Wola, la casa natală a lui Chopin. Numeroși oaspeți de peste hotare invitați ai Festivalului — compozitori, dirijori, critici, profesori, ziariști — s-au întîlnit pentru a cinsti memoria acestui compozitor al Poloniei și al lumii întregi. Impresionant a răsunat în acest cadru evocator muzica chopiniană, interpretată de Tadeus Zmudzinski la pianul pe care a cîntat odinioară însuși Chopin.

Cele mai izbutite concerte, acțiunile organizate de către comitetul Festivalului pentru oaspeții săi, precum și prieteniile calde legate între muzicienii diferitelor țări, au făcut ca Festivalul „Toamna la Varșovia" să rămînă în amintirea participanților ca o importantă manifestare muzicală, prilej pentru muzicienii de pretutindeni de a se cunoaște reciproc, de a se orienta asupra tendințelor progresiste în arta contemporană, de a prețui adevăratele valori ale muzicii.

Corul și orchestra Filarmonicii Naționale din Varșovia

Evgheni Malinin

Concertul dat de orchestra Radioteleviziunii sub conducerea lui Emanoil Elenescu a avut ca solist pe Vladimir Malinin, unul dintre reprezentanții celei mai tinere generații de violoniști sovietici.

De la primele pasaje ale *Concertului nr. 4* de Mozart, Malinin a impresionat printr-un ton plin de căldură și cu o rezonanță puternică. Această sonoritate de o claritate și o maleabilitate neobișnuită este poate atributul cel mai caracteristic al interpretărilor sale. Malinin dispune în același timp de o agilitate tehnică remarcabilă care-i permite abordarea sclipitoarelor pasaje din Concertul de Mozart cu bravură și impetuozitate. Acest lucru l-am remarcat în special în finalul concertului, unde trăsăturile de mai sus au constituit latura predominantă a execuției. *Ciaccona* de Bach oferită în supliment — a prilejuit posibilitatea unei viziuni mai complete asupra personalității de interpret a lui Malinin. Se pare că în momentul de față acest tînăr violonist, aflat în plin proces de maturizare, este preocupat în primul rînd de afirmarea temperamentului său debordant, prin intermediul calităților deosebite pe care le-am relevat. Trăirea intensă a conținutului lucrărilor îl face să fie mai puțin sensibil la particularitățile de stil în favoarea unei depline exteriorizări a sentimentelor. Așa se explică alura întrucîtva romantică a Concertului de Mozart sau intempestiva redare a unor variațiuni din *Ciaccona*. În pofida acestei rezerve, aprecierea de care s-a bucurat interpretarea violonistului este o mărturie a talentului său incontestabil.

În același concert, soprana Elisabeta Neculce-Cartis a cîntat cinci lieduri de Richard Wagner. Cu toate că aparatul orchestral folosit de compozitor este aproape tot atît de masiv ca și în operele sale, glasul solistei bine echilibrat și dotat cu un timbru frumos a reușit să predomine întotdeauna, vădind o sensibilitate artistică rafinată. Este și un merit al acompaniamentului faptul că a reușit o nuanțare mai bogată, în raport cu Concertul de Mozart, unde orchestra a apărut aproape rigidă, inexpresivă.

În piesa introductivă a concertului — *In memoriam* de Alexandru Pașcanu — creșterea progresivă, plină de dramatism, spre un punct culminant, realizată cu mijloace orchestrale sugestive și ingenioase a fost în general bine redată. Despre *Pinii din Roma* de Respighi — această spectaculoasă desfășurare de sonorități orchestrale — se poate spune că a prilejuit afirmarea frumoasă a posibilităților tehnice ale ansamblului.

AL. LEAHU

Pavel Lisițian

Există, printre numeroșii și strălucitii reprezentanți ai școlii vocale sovietice, cîțiva ale căror nume sînt îndeobște enumerate, ori de cîte ori se urmărește citarea vîrfurilor acestei școli, a celor mai buni dintre cei buni. În mod necesar, această enumerare trebuie să cuprindă, alături de numele sopranelor Vișnevskaia, Șumskaia și Firsova, ale mezzo-sopranelor Doluhanova, Arhipova și Borisenko, ale tenorilor Kozlovski, Lemeșev și Nelepp, ale baritonilor Kibkalo și Belov, ale bașilor Reizen, Petrov, Gmîria, Pirogov, Krîvcenia, și pe acela al baritonului Pavel Lisițian, artist al poporului al U.R.S.S., recentul oaspete al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

Din prima clipă a apariției sale în scenă, în tabloul II (al kermessei) din opera „Faust", Lisițian a produs o profundă impresie. Statura sa impozantă, ținuta sa de o rară distincție, gestica sa reținută, limitată la strictul necesar pentru caracterizarea personajului, au oferit de la bun început imaginea unui Valentin sobru, ponderat, dar hotărît și curajos. În celebra arie „Înainte de-a pleca" (Avant de quitter ces lieux"), Lisițian și-a dezvăluit apoi înalta măiestrie vocală. Posesor al unui glas de calitate, cu un timbru cald, de o remarcabilă noblețe, cîntărețul oaspete a restituit această pagină clasică de bel-canto cu o frazare plină de farmec, o articulație precisă, o intonație impecabilă și o mare forță de pătrundere, mai ales în registrele mediu și înalt. În scena frîngerii spadelor, și mai tîrziu, în tabloul VI (al întoarcerii din război), artistul sovietic a realizat o admirabilă îmbinare a mijloacelor vocale și actoricești, culminînd cu scena morții lui Valentin, pe care a redat-o simplu, fără efecte teatrale, dar cu o mare forță de expresie.

Dacă rolul lui Valentin din „Faust", de o întindere relativ redusă, nu i-a îngăduit totuși să pună în valoare ansamblul calităților sale de bariton liric, în schimb în rolul titular din „Evghenii Oneghin" Lisițian s-a putut desfășura în voie. Aci, capacitatea sa de a întruchipa în mod veridic un personaj complex, de a-l face să trăiască aievea pe scenă — folosind căile de expresie ale artei cîntărețului de operă —, a fost demonstrată în chipul cel mai elocvent. În interpretarea lui Lisitian, Oneghin a fost acel „dandy rece, pătruns pînă-n măduva oaselor de bon-ton-ul monden" (cum caracterizează Ceaikovski însuși personajul puskinian [1]), pe care Tatiana îl împodobește, de îndată ce apare, cu toate calitățile idealului ei, revărsînd „asupra unui om în carne și oase dragostea pe care o nutrea pentru o născocire a închipuirii ei înflăcărate de romane" [2]). Evoluția personajului, de la blazarea și indiferența din primele tablouri, spre deznădejdea din final, provocată de refuzul Tatianei de a răspunde declarațiilor sale — venite prea tîrziu —, a fost realizată pilduitor de Lisitian. Cîtă deosebire între ironia amabilă cu care Oneghin răspunde — în interpretarea cîntărețului sovietic — sentimentului de dragoste al Tatianei (în tabloul III) și accentele pasionate din tabloul VI, cînd eroul se simte cuprins la rîndul lui de focul mistuitor al iubirii!

Este între altele, demn de relevat și modul în care Lisițian se subordonează disciplinei de ansamblu, de îndată ce rolul impune acest lucru. Se poate da ca exemplu, în această direcție, cvartetul Oneghin-Tatiana-Lenski-Olga din finalul tabloului I, unde Lisițian s-a încadrat formației cu o admirabilă muzicalitate, fără a căuta să se detașeze în prim plan prin forțarea vocii, așa cum au procedat Maria Crișan și Iulia Buciuceanu, și chiar — la începutul cvartetului — Valentin Teodorian.

Revăzînd, după un oarecare interval, spectacolul „Evghenii Oneghin", trebuie să mărturisim că nu am regăsit decît în parte acea atmosferă de delicată poezie, pe care, numai cu cîțiva ani în urmă, aproape aceiași interpreți reușeau s-o creeze pe scena Teatrului de Operă și Balet. Dincolo de cvartetul din tabloul I — despre care a fost vorba mai înainte, — mai există numeroase alte scene, în care cîntăreții folosesc în prezent un stil declamator, retoric, cîntă cu toată vocea în momente de destăinuiri intime, introduc accente dramatice de prisos etc. Datorită

acestor împrejurări, scene de un intens și pur lirism — ca de pildă scena scrisorii din tabloul II — își pierd în bună măsură farmecul, devenind greoaie, neconvingătoare. În duetul Tatiana-Filipievna din același tablou, cele două interprete (Maria Crișan și Zenaida Pally) au fost departe de a realiza ambianța de confesiuni personale, în care Tatiana dă glas visurilor ei de dragoste, iar doica își amintește cu nostalgie de vremurile îndepărtate ale tinereții sale. Valentin Teodorian însuși — care a repurtat încă de la premieră un răsunător succes în rolul lui Lenski și a obținut și la spectacolul de care ne ocupăm aplauze bine meritate în marea arie dinaintea duelului — este cuprins de o simplă agitație exterioară ce nu se mai suprapune decît parțial cu caracterul lui Lenski, așa cum l-a descris Ceaikovski: „Un adolescent de optsprezece ani, cu păr inelat și cu izbucnirile furtunoase și originale ale unui tînăr poet à la Schiller“ [3]). În fine, observația privind scăderea preocupării pentru restituirea poeziei pușkiniene-ceaikovskiene este aplicabilă și interpretării instrumentale, adeseori lipsită de suplețe și de căldură (dirijor: Cornel Trăilescu).

Este regretabil ca un spectacol de frumoasă ținută, care a fost pe drept apreciat de public și presă, să cadă pradă rutinei; există fără îndoială în talentatul colectiv al Teatrului de Operă și Balet forțe suficiente pentru a-l readuce la nivelul exigențelor firești, pe care iubitorii muzicii de operă le au față de prima noastră scenă lirică.

În ce privește spectacolul „Faust“, este de relevat în primul rînd importantul salt calitativ realizat de basul Valentin Loghin în întruchiparea lui Mefisto. Experiența cîștigată prin interpretarea repetată a rolului, ca și maturizarea cîntărețului au dus la rezultatul că, în prezent, avem în Loghin un excelent Mefisto, conturat prin mijloace vocale (glas amplu, mobil, frazare inteligentă) și actoricești (gestică și mișcare scenică degajată, în conformitate cu trăsăturile de caracter ale diabolicului personaj) pe deplin convingătoare. Foarte bună, ca și în alte rînduri, soprana Maria Șindilaru (Margareta), a cărei voce odată „încălzită“, se dovedește capabilă să transmită fiorul emoției; glasul ei are o puritate și o căldură ce o recomandă ca un element de bază al instituției. În rolul titular, al doctorului Faust, a apărut tenorul Alexandru Racolța, de la Opera română din Cluj, un cîntăreț pe care am mai avut prilejul să-l ascultăm în trecut, în cadrul turneelor scenei lirice ardelene la București. Judecînd după modul în care s-a prezentat în acest spectacol, Racolța pare a fi justificat în mică măsură speranțele ce se puneau cîndva într-însul. Este drept că, în unele momente (ca, de pildă, în anumite părți ale cunoscutei arii „Salut, lăcaș divin și tainic“), reușește să convingă, dar în general frazarea sa este lipsită de cursivitate, timbrul este adeseori aspru, iar în scena cu caracter dramatic mai accentuat a prologului, calitățile sale vocale se dovedesc insuficiente pentru a reda zbuciumul sufletesc al eroului goethean.

Spectacolul „Faust“ a fost dirijat de șeful de orchestră clujean Eugen Lazăr, care — deși solicitat în ultimul moment, din cauza indisponibilității neașteptate a maestrului Jean Bobescu — a izbutit să conducă amplul aparat vocal-orchestral-coregrafic în bune condiții. S-au remarcat cu această ocazie autoritatea dirijorului și capacitatea sa de adaptare la împrejurări prea puțin previzibile, ambele izvorîte dintr-o bogată și rodnică experiență profesională.

EDGAR ELIAN

1) Din scrisoarea lui Ceaikovski către N. F. von Meck din 16 decembrie 1877 („P. I. Ceaikovski despre operă“, Ed. „Cartea rusă“ 1953).

2) Din scrisoarea lui Ceaikovski către S. I. Tancev din 2 ianuarie 1878 (ibidem).

3) Ca la nota 1.

Prime audiții

Alcătuite cu acea spontană dăruire artistică, atît de caracteristică tinerilor interpreți, recitalele din sala „Studio“ ne rezervă, dacă nu întotdeauna satisfacțiile unor seri de impecabilă realizare, în schimb perspectiva audierii unor programe împrospătate cu pagini mai puțin frecvente din literatura de cameră.

Calitățile unui dotat instrumentist — clarinetistul Octavian Popa — au pus în evidență specificul celor trei lucrări contemporane, între care două prime audiții (Sonatele de Bohuslav Martinu, Darius Milhaud și Alexandru Hrisanide), prezentate la ultimul său recital de acest tînăr interpret.

O predilecție comună pentru savoarea „rustică“ a timbrului de clarinet a inspirat autorilor primelor două sonate, o muzică adecvată: intonații și ritmuri dansante populare — întrerupte în părțile lente de visătoare episoade pastorale —, caracteristice și pitorești formule instrumentale și contraste de culoare.

Apelul la tradiția clasică se percepe de asemenea în ambele compoziții, dar ceea ce apare în sonata de Milhaud ca un cadru estetic general, ca o condiție de claritate, de echilibru, la Martinu se traduce printr-o reeditare eclectică a unor recunoscute uzanțe de stil (cu excepția Andantelui, căruia melopeea modală a clarinetului, desfășurată pe un acompaniament ostinat, îi conferă o oarecare individualitate).

Folclorul transpare în sonata de clarinet de Alexandru Hrisanide sub aspecte cu mult mai indirecte, într-un limbaj ce tinde vădit spre conturarea sensibilității proprii.

Destinat de către compozitor a fi principiul dominant și unificator al celor două părți ale lucrării, cîntecul rubato este reprezentat, în prima mișcare (Rubato molto) prin tema tînguitoare a clarinetului perpetuată într-un șir de scurte variațiuni, iar în finalul (Mosso) de formă sonată prin tema secundă (cu reminiscențe ciclice din prima parte) și întreaga dezvoltare ce îi urmează. Este vorba în ambele cazuri de o transfigurare a intonației populare, de reproducerea la o scară hiperbolică a intervalelor mici, specific vocale, prin tehnica răsturnării sau redublării lor. Rezultă un profil melodic constituit pe mari salturi, așa cum o dovedește tema din prima parte (și care, imaginată într-o desfășurare pe trepte apropiate, prezintă analogii cu melodiile de bocet).

Înțeles în trăsăturile sale tipice, caracterul rubato și improvizatoric capătă aici o formulare artistică superioară, pe cît de lapidară, pe atît de definitivă în elocvența sa. Pare de aceea neconcludentă și oarecum inoportună revenirea în partea următoare la această modalitate deja exploatată, mai ales după auzirea sprintenei teme „giusto“ (continuată cu o mică prelucrare în variații, a cărei ingeniozitate merită subliniată). Se mai ivește și o neconcordanță de stiluri, între popularul „direct“ al temei principale și profilul stilizat al celei secunde, neconcordanță care — pe un alt plan — corespunde unei anumite disproporții între principiul rubato și cel giusto, ultimul fiind în întregime anihilat prin extensiunea celui dintîi.

Aprecierile de ansamblu asupra lucrării trebuie să țină seama de calitățile ce decurg din meșteșugul remarcabil și bogata inventivitate a autorului (manifestate în special pe tărîmul detaliului ritmic, armonic, de construcție etc.), care fac ca discursul muzical să captiveze necontenit prin varietatea de imagini, prin plasticitate și colorit. Sînt calități care transmise concepției pianistului, au făcut ca acompaniamentul susținut în întregul recital de Alexandru Hrisanide, să ilustreze sensibil interpretarea lui Octavian Popa, aceasta din urmă realizată cu o bună stăpînire a pieselor executate, cu exigență pentru fidelitatea redării tehnic-expresive a partiturii.

În recitalul dat în continuare, soprana Aurelia Diaconu a prezentat un program bogat, axat îndeosebi pe creația de lied. Intuitivă în mare parte, muzicalitatea, foarte pronunțată, a solistei își află domeniul prielnic de manifestare în special în piesele care nu reclamă respectarea normelor consacrate de stil (fapt ce explică într-o măsură și absența din program a unor autori „clasici" ai genului). Într-o foarte bună interpretare au apărut, în consecință cîntecele de copii de Grecianinov, cu pitorescul lor descriptiv, precum și liedurile în primă audiție ale unor tineri compozitori romîni : Carmen Petra, Alexandru Hrisanide, Felicia Donceanu. Cizelarea amănuntului expresiv, nuanțarea justă și sensibilă a textului, verva generală a interpretării, au redat celor două lieduri de Alexandru Hrisanide („Păianjenul" și „Stalactite" pe versuri de Lucian Blaga) întreaga sugestivitate poetic-muzicală cerută de aceste creații de apreciabil talent, iar în „Bîlci la Aldebaran" (pe versuri de T. Arghezi) de Felicia Donceanu, au reliefat humorul de esență populară al piesei.

Favorizate de volumul amplu al vocii solistei, au apărut liedurile de Duparc, al căror larg suflu melodic a fost adecvat realizat : unele dramatizări mai accentuate în liedurile de Grieg au fost în detrimentul gingășiei și lirismului lor intim.

Izbutit redate în linii generale, cele două arii de Haendel și Mozart, abordate la începutul programului, au vădit totuși unele imperfecțiuni vocale (insuficientă suplețe, calitate nesatisfăcătoare în registrul acut, sonorități netimbrate pe alocuri) ; o oarecare neprecizare a intențiilor de frazare și nuanțare a declamației în recitativul ariei de concert de Mozart, a dus la o considerabilă scădere a expresivității acestuia.

Desprindem, ca o concluzie asupra recitalului Aureliei Diaconu, aportul substanțial și de ridicat nivel artistic adus de interpretă promovării liedului romînesc contemporan. Este dovada unui atașament sincer față de creația noastră muzicală actuală.

LILIANA FIRCA

Muzică corală veche

Concertul dat de corul Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului D. D. Botez a avut un deosebit interes artistic, înfățișînd o epocă foarte importantă dar mai puțin cunoscută din istoria muzicii — aceea de afirmare a cîntului polifonic. Programul a cuprins lucrări variate, de la acelea ale unor pionieri vestiți ca trubadurul francez Adam de la Halle (1237—1287) și pînă la genialul flamand Orlando di Lasso (1532—1594). Melodica suplă și lineară, de bogată și puternică expresivitate, ingenioasa simplitate cu care sînt tratate vocile în individualitatea lor riguros păstrată, măiestria și varietatea procedeelor contrapunctice ne-au apărut în chip luminos. datorită unei interpretări extrem de șlefuită.

Cele mai vechi piese corale prezentate au fost de Adam de la Halle, care a cultivat mult cîntul polifonic (piesa sa cu caracter miniatural „Vino iar iubita mea" a fost cîntată în piano, cu gingășie) și de flamandul Heinrich Isaac (1445—1517 ; cîntecul „Rămîi cu bine Insbruck"). Este de subliniat că secțiunea a doua a acestuia din urmă expusă de corul bărbătesc și de grupul alto, punea în dificultate chiar cea mai exersată ureche — în sensul că era dificil de precizat cînd și unde începe să cînte grupul alto, într-atît de bine omogenizate apăreau partidele vocale. Dicțiunea clară, stilul excelent al interpretării cîntecului „De vină-i numai ea" de Iacob Régnart (1540—1549) (scris pe bază armonică și cu un contrapunct ce rezultă din întîrzierile funcției acordice) au dus la bisarea acesteia.

Madrigalele lui Don Carlo Gesualdo di Venosa (1560—1613), compozitor ce atinge culmile unui Monteverdi — ilustrul său contemporan — ca măiestrie a tratării vocilor în vederea exprimării conținutului, ne-au dat posibilitatea de a prețui nivelul superior de execuție al corului : o emisiune suplă și o sobrietate deplină, o discretă tensiune interioară. Cadențările finale din „Sclipiri senine" au fost realizate cu o subtilă gradație a sonorităților iar în „Eu voi tăcea" pe fondul planurilor sonore (reprezentate de alto, tenori, bași care cîntau aproape murmurat), sopranele s-au detașat pătrunzător, variația de intensitate căpătînd un puternic sens expresiv, accentuat de remarcabila mobilitate a armoniei.

Tipice pentru stilul melodic de esență populară al madrigaliștilor francezi din veacul al XVI-lea au apărut pasturela de Charles Tessier „Pașteți mioriță" și „Dragi îmi sînt doi ochi" de Pierre Guédron — piese cu structură acordică și a căror armonie bazată pe interesante relații modale are un minunat parfum arhaic.

O arhitectură interesantă (melodia desfășurată sub pedala unor voci superioare) și un remarcabil simț al dramaticului am aflat în madrigalul pentru cor de femei „Către o dulce privighetoare" de Adriano Bianchieri (1567—1634). Și tot Bianchieri este autorul glumei muzicale „Contrapunto bestiale alla mente" — satiră umoristică împotriva cîntăreților virtuoși ce nu urmăreau decît să uluiască pe ascultători cu performanțele lor improvizatorice (de unde denumirea de *contrapunto alla mente*, adică un contrapunct realizat pe moment). Pe un „cantus firmus" expus de bași, intervin celelalte voci care imită diferite animale (cuci, pisici, cîini, cucuvele...) realizînd un contrapunct cu un efect cît se poate de umoristic. Totul a fost bine executat, realizat cu intrări succesive prompte și cu o bună diferențiere a vocilor.

Succesul acestei glume muzicale a atras prezentarea suplimentară a piesei „Cucul" de Laurent Lemling, lucrare vocală spirituală, cu o ingenioasă scriere verticală — interesantă și prin chipul în care solistele, distribuite în patru puncte diferite ale sălii de concert, intră succesiv, la distanță foarte apropiată — de unde impresia de ecou realizat valoric. (Ecoul a fost majorat de un anumit decalaj, care însă la bisarea piesei, într-o execuție ameliorată, a dispărut).

Un sobru și viguros optimism a învederat cîntecul „Rîde primăvara" de Heinrich Schütz (1585—1672) exponent strălucit al școlii polifonice germane din epoca premergătoare lui Bach. Interpretarea, folosind nuanțe dinamice extreme, a scos în evidență originalitatea gîndirii și supletea scriiturii, sonoritățile bogate, bazate pe „pachete" masive de acorduri.

Din muzica celebrului polifonist francez al veacului al XVI-lea Clément Jannequin, adevărat precursor al muzicii programatice, am ascultat cîntecul „De te-am mîhnit", în care grupurile sopranelor și tenorilor s-au distins prin finețea și eleganța evoluției lor în canon.

Am apreciat mult chipul în care a fost redată magistrala construcție polifonică a cîntecului „Fetițele toate dragi îmi sînt" de Orlando Lasso (1532—1594) (acest neîntrecut și îndrăzneț muzician, emul al primilor madrigaliști cromatizanti Vicentino, Luca Marenzio ș.a.). Admirabilele finale de frază, bazate pe un frumos joc de terțe, au fost realizate de către dirijorul D. D. Botez cu un remarcabil simț al cadențării și cu o desăvîrșită distinctie în stilul adecvat.

În program au fost prezente și alte piese valoroase aparținînd unor autori anonimi, apoi bucăți de Daniel Friderici (1584—1638), vestit compozitor german de muzică profană orientat către scriitura muzicală pe bază acordică (armonică) ș.a. S-a bucurat de succes și piesa „Privighetoare nu mai sta" de Nicolaus Rosthius (sec. XVI—XVII) scrisă pentru cor de femei la patru voci, cu o melodică foarte expresivă, fundamentată pe atrăgătoare note de contralto și cu interesante vocalizări în codă — ceea ce favorizează o bună pregătire finalului.

Concertul a reprezentat una dintre cele mai de seamă realizări ale corului Filarmonicii „George Enescu". S-a cîntat nuanțat și în mezza-voce, cu o

intonație justă atît pe partide cît și în ansamblu și cu o dicțiune clară, urmărindu-se redarea expresivă a conținutului. Să notăm, de asemenea, că buna traducere a versurilor — operație destul de delicată cînd e vorba de o bună tălmăcire care să țină seama de sensul frazei și al accentelor muzicale — se datorește Victoriei Moraru, membră a corului Filarmonicii.

Este demn de subliniat că s-a renunțat la acele crescendo-uri și „respirații" prea puțin naturale, care nefiind legate de text riscau să dea anumitor execuții un caracter formal. Este meritul dirijorului D. D. Botez de a fi imprimat corului această justă și eficientă linie interpretativă. Gestica sa a apărut, la tot pasul, inspirată și spontană.

GH. DERIEȚEANU

Concert Liszt–Bartók

Consecvent inițiativei lăudabile din ultimul timp de a include în programele sale lucrări contemporane valoroase, Constantin Bugeanu a prezentat cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" în primă audiție suita de balet „Mandarinul miraculos" de Béla Bartók. Potrivit acțiunii scenariului, muzica cuprinde momente dramatice, de mare tensiune, alternate cu momente lirice, făcînd să se desprindă cu mare forță realistă aspecte ale decăderii morale la care condamnă societatea capitalistă în descompunere. Dirijorul a urmărit să valorifice dramatismul lucrării, dar nu a tratat intensitatea sonoră în mod multilateral. Sonoritățile puternice pot exprima caractere diverse (de exemplu un „forte" poate fi viguros, triumfător, agitat sau brutal), ori, era necesară, credem, o mai subtilă diferențiere a nuanțelor intermediare. De asemenea, revenirea unor motive în această lucrare capătă noi sensuri pe măsura desfășurării acțiunii; s-ar putea vorbi, de pildă, despre același motiv de terțe minore care se transfigurează fie prin accentuarea și scurtarea violentă a unui timp, fie prin glissandi în maestuoso între valori mai mari, fie prin pauzele deosebit de expresive ce le întretaie. Toate acestea au fost relevate de interpretare dar nu în măsura cerută.

În poemul simfonic „Preludiile" de Liszt, s-a remarcat, ca și la baletul „Mandarinul miraculos", tendința dirijorului de a axa interpretarea pe o creștere unidirecțională care, în plus, a căpătat uneori aspecte grandilocvente, teatrale. O piesă de tipul „Preludiilor" ar cere, credem, o interpretare care să dezvăluie și alte laturi decît cele spectaculoase ale compoziției.

L-am urmărit pe tînărul pianist Nicolae Brînduș în două lucrări de factură diferită : Concertul nr. 1 de Liszt și Concertul nr. 2 de Bartók. Dotat cu posibilități muzicale remarcabile, Brînduș a evoluat în ultimii ani către aprofundarea pieselor pe care le interpretează. Am dori ca, urmînd acest drum, pianistul să nu-și neglijeze însă desăvîrșirea tehnicii. Impuritățile și deficiențele de acest ordin au împiedicat reușita Concertului de Liszt, lucru cu atît mai supărător cu cît interpretul a dovedit că stăpînește temeinic concertul atît de dificil al lui Bartók.

Înțelegînd stilul și esența muzicii lui Bartók, Brînduș a știut să creeze rezonanțe multiple printr-o abilă nuanțare și colorare timbrală, subordonate unei concepții dramatice unitare. Interpretul a știut de asemenea să potrivească sonoritatea pianului în funcție de formula orchestrală a acompaniamentului. Acompaniamentul acestei lucrări — ca la mai toate concertele de factură modernă — constituie o participare activă, aproape egală cu partea solistică. Acest lucru nu a fost pe deplin înțeles de orchestranți care au alterat adesea imaginea pianistică. De pildă în pasajul de liniștire, spre sfîrșitul părții a doua, orchestra a cîntat fără vibrație (mult mai reușit a fost episodul central — scherzando — din această parte unde orchestranții au dat bine replica pianistului).

Interpretarea celor două lucrări de Bartók, acordate în bis (o piesă de Microcosmos și un Allegro) au confirmat capacitatea lui Brînduș de a reda în chip viguros și convingător muzica marelui compozitor maghiar.

Calda primire făcută acestui concert al Filarmonicii demonstrează că, paralel cu evoluția orchestrei, (pentru care nu mai departe de acum cîțiva ani interpretarea muzicii lui Bartók era una din problemele spinoase) au progresat și gustul și înțelegerea publicului.

Chiar dacă unele detalii de interpretare au fost susceptibile de discuții pe marginea acestui concert, subliniem cu căldură interesul și rîvna cu care dirijorul Constantin Bugeanu urmărește să aducă în lumina audiției lucrări de valoare, unele mai puțin cunoscute, din repertoriul clasic și modern al concertelor simfonice.

Calea către prețuirea entuziastă și a altor valoroase lucrări contemporane este deschisă.

M. MARBE

Andrzej Hiolski

De curînd publicul bucureștean s-a reîntîlnit cu o veche cunoștință : baritonul polonez Andrzej Hiolski.

După o scurtă activitate la Filarmonica din Cracovia devine solist al Operei din Bytom, unde se produce și în prezent, paralel cu spectacolele susținute pe scena Operei din Varșovia.

Bariton de frunte al R. P. Polone, Andrzej Hiolski a abordat un bogat repertoriu, dînd prioritate operelor poloneze și ruse. Creațiile sale în Ianusz din opera „Halka" de Moniuszko și Evghenii Oneghin din opera cu același nume de Ceaikovski au rămas întipărite în memoria spectatorilor de pretutindeni.

Îmbinînd cu succes activitatea de operă cu cea concertistică, baritonul polonez s-a produs pe principalele scene din U.R.S.S., R. P. Chineză, R. P. Ungară, R. D. Germană, Italia, Franța, Anglia, Belgia și Finlanda. În anul 1954 a obținut premiul II la Concursul Internațional de canto de la Toulouse, iar un an mai tîrziu, ca o recunoaștere a meritelor sale deosebite în domeniul artistic, i s-a decernat Premiul de Stat.

Publicul bucureștean a așteptat cu viu interes reîntîlnirea cu eminentul solist al artei lirice polone, care de astă dată a apărut în creația sa de bază: „Evghenii Oneghin" și în rolul lui Germont din „Traviata".

Interpretarea rolului principal din capodopera genialului compozitor rus a pus întotdeauna probleme grele în fața cîntăreților, prin complexitatea psihologică a acestui personaj.

Dovedind o temeinică cunoaștere a personajului, Andrzej Hiolski a creat un Oneghin rece și blazat, exponent tipic al nobilimii din Rusia anului 1820. Atitudinile sale distante din prima apariție la conacul Larinilor s-au accentuat în întîlnirea cerută de copila îndrăgostită. Jocul interiorizat, tonul moralizator adoptat în scena din tabloul III, cînd cu cuvinte meșteșugite sfarmă fără milă dragostea curată a tinerei fete, au contribuit la interpretarea realistă a rolului. În ultimile tablouri Hiolski umanizează personajul, dezlănțuindu-și pasiunea năvalnică în finalul tabloului VI și în duetul din tabloul VII.

O calitate a baritonului polonez ce s-a remarcat de altfel în ambele spectacole susținute este simțul dramatic ce i-a permis să se adapteze cu ușurință mise-en-scenei noi și să interpreteze degajat, fără a

fi obligat să urmărească continuu pe dirijor. O ușoară indispoziție vocală a făcut ca glasul său să nu poată ieși în evidență (în special în primul spectacol).

Oaspetele a avut ca parteneră în Tatiana pe soprana Teodora Lucaciu, care a dovedit calități vocale în continuă dezvoltare. Valentin Teodorian a confirmat că Lenski este una din marile sale creații, în special din punct de vedere scenic. Basul Valentin Loghin are prestanța necesară scurtei apariții în Gremin, deși vădește încă dificultăți în registrul grav. Maria Săndulescu a fost convingătoare în Larina. Corul a fost la înălțimea spectacolului, în afară de unele decalaje în penultimul tablou. Dansurile rusești din primul act, precum și „Poloneza" din tabloul VI obțin meritate aplauze. Păcat însă că un lung moment de pantomimă, creat în centrul scenei, dezavantajează recitativul Oneghin-Gremin. Orchestra (dirijor Cornel Trăilescu) a contribuit la redarea nemuritoarelor pagini ale lui Ceaikovski, realizînd un bun echilibru cu soliștii ; opera a fost urmărită în bune condiții și de telespectatori.

În rolul lui Germont din „Traviata", Hiolski a subliniat dragostea părintelui care, instrument orb al prejudecății vremurilor, vrea să-și readucă fiul în sînul familiei, strivind dragostea sinceră a Violettei. Remarcabil a fost modul în care a realizat dificilele apparte-uri verdiene din actul II și jocul pe pauze muzicale. De la apariția sa în scenă, baritonul polonez a cîntat „în glas" toate recitativele, făcînd o adevărată risipă vocală, în dauna finalului actului II cînd a părut obosit.

Andrzej Hiolski a avut ca parteneri pe Magda Ianculescu (Violetta) și Mihail Stirbey (Alfredo). Tînăra soprană a desfășurat un joc nuanțat, de intens dramatism, creînd momente de veritabilă trăire scenică în actul II. Totuși, în pofida unor pianisime și note filate de toată frumusețea, Magda Ianculescu a avut stridențe în registrul acut și chiar impurități de intonație în unele pasaje. Tenorul Mihail Știrbey s-a prezentat în forma sa obișnuită, corect atît din punct de vedere vocal cît și scenic. I-am reprosa o insuficientă participare emoțională în scenele cu Violetta. Din restul distribuției s-au remarcat Nicolae Rafael (doctorul Grenville) și Aneta Mihail (Anina).

Conducerea muzicală (Jean Bobescu) a asigurat un ridicat nivel spectacolului.

Reprezentațiile susținute de baritonul Andrzej Hiolski pe scena Teatrului de Operă și Balet au obținut succesul meritat, contribuind la strîngerea relațiilor culturale între R.P.R. și R. P. Polonă.

BOB MASSINI

Hikmet Simsek

Unul din concertele date de orchestra simfonică a Radio-televiziunii în cursul lunii noiembrie, ne-a prilejuit contactul cu un reprezentant al vieții muzicale din Turcia, dirijorul Hikmet Simsek.

Hikmet Simsek este unul dintre acei animatori devotați muzicii simfonice, pe care o propagă cu stăruință și pricepere. Ataşamentul tînărului muzician turc față de marii clasici a reieșit din programul său, în a cărui alcătuire au intrat două piese din repertoriul curent : uvertura „Oberon" de Weber și Simfonia I în do minor, de Brahms. Energic, tumultuos, conducînd orchestra cu gesturi mari și imperioase, Simsek este un dirijor comunicativ, concentrat asupra a ceea ce numim „linia mare" a lucrării, și care reușește să se apropie de esențialul muzicii, percepînd și conținutul piesei și stilul compozitorului.

Ne așteptam însă la mai mult, în ce privește realizarea detaliilor de expresie, nuanță, frazare și agogică. De asemenea ar fi fost de dorit mai multă acurateţe a execuției la sincronizare.

Că orchestra este oglinda fidelă a dirijorului, ne-a dovedit-o ansamblul simfonic al Radioteleviziunii. Aceeași orchestră care cu numai șapte zile înainte realizase sub conducerea lui Mircea Cristescu, acel admirabil festival Liszt-Bartók, nu s-a mai regăsit în... Weber și Brahms ! Notele ratate au abundat la suflători, iar nesiguranța ritmică a mers de la micul decalaj „banal" pînă la atacul în pauză generală. Astfel se poate afirma că nici orchestra, nici dirijorul n-au putut să se înfățișeze în cea mai bună lumină.

În cadrul concertului condus de Hikmet Simsek, violonista Gaby Grubea a executat „Simfonia spaniolă" de Lalo. Trebuie spus că nivelul general al concertului nu a fost ridicat de această contribuție solistică. Este regretabil faptul că în prezent, cînd pînă și cei mai tineri și neexperimentați instrumentiști se străduiesc, prezentîndu-se în fața publicului, să cînte cel puțin corect, o concertistă cu activitate îndelungată cum este violonista Gaby Grubea poate să apară pe scenă fără a fi sigură măcar pe elementul tehnic. Incontestabil că și cei mai mari virtuozi au scăpări, și ar însemna că accepți rolul lui Beckmesser numărînd greșelile mărunte ale unui artist care, în pofida lor, reușește să-ți comunice o emoție. Dar cînd greșelile răzlețe se transformă într-un șir neîntrerupt de neglijențe și de note pur și simplu omise, cînd poezia seducătoare a „Simfoniei spaniole" dispare cu totul sub vălul gros al unui vibrato exagerat și uniform, nu putem să nu semnalăm calitatea acestei producții care se situează mult sub nivelul curent al concertelor noastre de astăzi.

RADU GHECIU

Recital Mozart

În seara zilei de 8 noiembrie a.c. în sala mică a Palatului R.P.R. au strălucit cinci bijuterii ale literaturii muzicii instrumentale de cameră : cinci sonate pentru pian și vioară de Wolfgang Amadeus Mozart. Interpreții sonatelor, Dagobert Buchholz (pian) și Mihai Constantinescu (vioară) au tălmăcit unui public atent, entuziast și numeros, bogăția de idei cuprinse în aceste pagini. Larga participare oglindește setea de cunoaștere a publicului nostru, împlinită întru totul atît datorită elaborării judicioase a programului cît și măiestriei interpretative.

Apropiindu-și punctele de vedere în ceea ce privește modul de realizare, Dagobert Buchholz și Mihai Constantinescu au format un cuplu valoros și echilibrat, dovedind grija pentru autenticitatea stilului mozartian, pentru frazarea și dozarea tuturor amănuntelor. Ca un rezultat al colaborării strînse între cei doi artiști a apărut coeziunea și maleabilitatea ansamblului, varietatea mijloacelor de expresie, echilibrul planurilor sonore.

Sonata în Sol, K.V. 301, a mijlocit contactul între interpreți și public. Constituită doar din două mișcări înrudite ca expresie și fiind lipsită aci, în afara siciliane din partea a doua, de elemente de contrast, această sonată prezintă mari greutăți de construcție în interpretarea ei. Intonînd cu o expresie caldă (totuși încă reținută) secțiunile sonatei, interpreții și-au asigurat acea degajare necesară abordării sonatelor în Fa, K.V. 376 și în Do, K.V. 296. Antrenați de vivacitatea discursului mișcărilor extreme din ambele sonate, interpreții au reliefat cu plasticitate arcul liniilor tematice, subliniind cu finețe nuanțele și gradația desfășurărilor. De multe ori micile fluctuații ritmice au intervenit în favoarea tălmăcirii creatoare, ducînd însă pe alocuri și la o insuficientă sincronizare a unor pasaje. Mișcările lente au fost realizate cu multă poezie, comunicativitatea culminînd în partea a doua, *Andante sostenuto, a sonatei în Do.*

Sonatele din partea a doua a recitalului au apărut într-o lumină nouă, vădindu-se pe alocuri tendința de romantizare a substanței melodice. Mai mult decît în cele precedente, aci a apărut și accentuarea laturei armonice, a planului modulativ, sonoritățile cîștigînd și în amploare. Pe drept cuvînt, Sonata în Si bemol K.V. 570 cît și următoarea conțin în text multe date care legitimează această concepție. Totuși, în Sonata în Mi bemol, K.V. 380, densitatea sonoră, armonia și amploarea basilor au lăsat să se întrevadă o optică interpretativă beethoveniană. Dincolo de aceste obiecții de ordin stilistic relevăm modul exemplar al îmbinărilor și prelucrărilor tematice, promptitudinea și eleganța pasajelor de virtuozitate, contrastele dinamice și agogice și îndeosebi verva cu care a fost susținut discursul muzical.

Varietatea și frumusețea imaginilor sonore, conturate cu măiestrie, au captat de-a lungul unei seri receptivitatea auditoriului. Dagobert Buchholz și Mihai Constantinescu au înlesnit cunoașterea și înțelegerea unor capodopere mult prea rar cîntate. Am dori ca această primă inițiativă să ducă în curînd la realizarea întregului ciclu.

WILHELM BERGER

Los Paraguayos

Prezența în sala Palatului a mii de ascultători dornici să urmărească pe cei trei-patru cîntăreți sud-americani de muzică ușoară, ne-a dat măsura, o dată mai mult, a interesului manifestat de publicul larg față de acest gen. Realitatea e că, în linii mari, Luis Alberto del Parana și trio Los Paraguayos au oferit divertismentul bogat și colorat pe care acesta îl aștepta. Fără a fi excepționali, interpreții — artiști de talent — au voci calde, catifelate ce-și fac un bun echilibru, sînt din aceeași familie. Fiecare se acompaniază în maniera binecunoscută a cîntăreților populari sud-americani, la chitară, fiind de subliniat contribuția majoră, ca valoare ritmico-armonică, a harpei, mînuită de un virtuoz de clasă. Atît cînd expun melodia la chitară cît și la reluarea refrenelor, cîntăreții realizează vocal un fundal armonic ca o pînză sonoră țesută în două-trei culori destul de plăcute.

Cîntecele paraguayene glăsuind despre patrie, despre viață, despre dragoste — mai puține în ansamblul programului — au vădit un pronunțat colorit spaniol, în nota intonațională generală a muzicii ușoare argentiniene, antileze, mexicane etc. — un loc important fiind acordat unor șlagăre ca : Besame mucho, Tipi-tipi-tin, Mexico și altele, în majoritatea lor destul de vechi de altfel.

Desigur nu e ușor de acoperit două ore cu o asemenea muzică, mai ales cînd e vorba ca programul să ofere cît mai multă diversitate, cît mai mult interes artistic. Luis Alberto a încercat de fiecare dată să agrementeze partea muzicală și cu unele „intermezzi" verbale, cărora din păcate le-a lipsit tocmai ceea ce le trebuia : poanta necesară. Tot astfel încercarea de a antrena masa de ascultători la intonarea anumitor refrene vocale, a fost cu totul facilă și de un gust scăzut.

Am fi dorit ca spectacolul să aibă o mai mare varietate atît sub raportul pieselor prezentate — mai toate cu același profil, puțin diferențiat — cît și sub acela al diversității stilului de interpretare.

J.-V. PANDELESCU

DIN TARĂ

Iași

Iubitorilor de muzică din importantul centru de cultură al Moldovei, le-a fost înfățișată populara operă a lui Giuseppe Verdi, Trubadurul.

Muzica ei, pătrunsă de un puternic realism, se adresează direct auditorului, datorită melodiilor deosebit de cantabile, pline de un cald lirism, în care străbat intonațiile cîntecului popular italian.

Am constatat în redarea operei un fapt îmbucurător : elementele vechiului, înrădăcinate în concepția despre interpretare a multor cîntăreți, cum sînt portamentele, coroanele nejustificate, frazarea dulceagă, rubato-ul excesiv, au fost în mare parte înlăturate. Orchestra condusă cu conștiinciozitate de Radu Botez, a sunat omogen, cu multă acurateță, precizie ritmică și o nuanțare bogată ; s-au menajat vocile soliștilor creîndu-se un acompaniament discret, dar expresiv. Corul, îndrumat de Emil Chivu, a participat convingător, dovedind o afinitate pentru genul muzicii omofone. Profund ne-a impresionat soprana Florica Mărieș, prin intensa trăire lăuntrică și înalta ținută artistică, ajutată fiind de remarcabile calități vocale. Este sigură pe partitură și posedă o mare varietate în interpretare ; pe drept cuvînt poate fi considerată ca fiind cea mai apropiată de rol. Prin vocea sa penetrantă, s-a remarcat tenorul Ion Iorgulescu, excelînd în momentele dramatice. Tînărul interpret beneficiază de un joc de scenă spectaculos, înclinînd adesea spre un caracter eroic. Îi reproșăm stridența vocii de care dă dovadă uneori în registrul acut. Ion Humiță în rolul contelui de Luna s-a achitat onorabil, datorită unei voci plăcute de bariton liric și unui joc de scenă cu prestanță. Mezzo-soprana Speranța Modval s-a impus prin frazarea îngrijită, muzicalitatea fină, dar mai ales prin puternicul dramatism, care a atins punctul culminant în finalul operei. Gheorghe Popa în Fernando ne-a apărut bine pregătit sub aspect muzical, din nefericire dezavantajat de o dicțiune neclară. În cea de-a doua distribuție am observat linii mult mai sinuoase. Livia Rusu (Leonora) a frazat frumos fără efecte exterioare ; am dori ca pe viitor soprana să pună accentul pe îmbunătățirea tehnicii vocale, obținînd o sonoritate mult mai timbrată și un volum mult mai puternic. Dacă la Rudi Ledeanu (Manrico) expresivitatea momentelor de tensiune constituie un aspect pozitiv, rigiditatea jocului de scenă se cere a fi înlăturată. Cecilia Beligan (Azucena) are mari lipsuri de poză de glas, frazează defectuos și abuzează de efecte dramatice. În finalul operei solista a arătat oarecare ameliorare, mai ales din punct de vedere al muzicalității. Laurian Nicolau (Fernando) pedalează în mod nejustificat pe o sonoritate aspră, integrîndu-se mai puțin armonios în ansamblul general.

Regia lui George Zaharescu a contribuit în mare măsură la conturarea unui spectacol cu o viziune realistă. Ea a accentuat nu coloritul lugubru al povestirii, nici romanescul medieval, ci puternicile contradicții sociale ale epocii. În acest sens se detașează

caracterul uman, pasionat și intransigent al Azucenei, reprezentantă a celor oropsiți, opus Contelui De Luna, care se profilează ca un personaj negativ, despotic, machiavelic. Scena de masă (Tabloul țiganilor), a fost realizată cu o mare plasticitate a imaginilor, în culori aprinse, îmbinate armonios. În mod original a fost conturată scena din închisoare, prin introducerea unor elemente noi în mișcarea scenică ce reflectă dorul de libertate al celor condamnați pe nedrept. În „tabloul mănăstirii" s-a estompat caracterul religios, stoic, de un calm imperturbabil, prin introducerea în prim plan a unei statui plină de gravitate, ce predomină întreg peisajul, ca un simbol al durerii umane.

Aportul pictorului Mircea Marosin a fost substanțial, dovedind că posedă o bogată fantezie, bun gust și o subtilă intuiție a specificului spaniol medieval, arid, simplu și auster.

*
* *

Încîntătoarea operă *Răpirea din Serai* de Mozart se bucură de o caldă apreciere din partea publicului ieșan. Orchestra, condusă cu seriozitate de tînăra dirijoare Cornelia Voina, a obținut sonorități cristaline, delicat nuanțate, scoțînd în evidență cantabilele melodii, frazate cu eleganță, într-un autentic spirit mozartian. Jeni Kessler impresionează plăcut prin elanul tineresc imprimat rolului Blondei, în timp ce Gina Tripa, care se distinge prin aparițiia sobră tălmăcește interiorizat atrăgătorul rol al Constanței. Victor Popovici (Belmonte) și Aurel Almași (Pedrilo), deși nu posedă voci de mare calitate, au interpretat cu finețe și un accentuat simț al stilului. O notă discordantă a produs-o Laurian Nicolau în Osmin, prin exagerarea grotescului, în acest caz cu totul neindicată.

*
* *

La Filarmonica din localitate ne-a fost prezentată Simfonia a II-a de Skriabin o lucrare mai puțin cunoscută la noi în țară. Muzica ei robustă, cu evidente trăsături wagneriene, plină de culori luminoase, s-a potrivit foarte bine cu temperamentul dinamic al dirijorului Egizio Massini, care a obținut un bine meritat succes. În același concert tînărul pianist Cristea Zalu ne-a oferit interpretarea Concertului pentru pian de Ceaikovski, evidențiindu-se în pasajele de virtuozitate, datorită unei tehnici sigure de acorduri și octave. Interpretul ar trebui să insiste și asupra momentelor lirice ale discursului muzical, mai puțin puse în valoare.

*
* *

Un public numeros ia parte la manifestările corului Gavriil Musicescu al Filarmonicii de Stat „Moldova". Sub conducerea competentă a lui Ion Pavalache, unul din concertele la care am asistat a constituit un pas înainte în activitatea ansamblului. În centrul atenției s-au situat tălmăcirea sobră și expresivă a madrigalului de Arcadelt, precum și muzicala redare, la un nivel tehnic ridicat, a valoroasei piese corale a lui Alfonso Castaldi „Culesul viilor", cu participarea unei formații de muzică de cameră. Realizate au fost și prezentările unor creații cu un pronunțat caracter folcloric (Doina din Ardeal de Gh. Dumitrescu și „Nani, Nani, Damiancio" de compozitorul bulgar Pipkov) prin sonoritatea delicată a ansamblului. Cîntecul despre Partid de Achim Stoia și Cîntecele de viață nouă de Vasile Popovici au arătat o altă latură a corului, caracterizată prin vigoare și dinamism. O însemnată contribuție au adus-o soliștii Visarion Huțu, Brîndușa Vasiliu, Mariana Stoia, Elena Costin, și în special Viorica Cortez-Guguianu.

În viitoarele concerte ar fi bine venită abordarea unui repertoriu mai larg de piese aparținînd muzicii contemporane românești și universale.

D. POPOVICI

Ploiești

Datorită calităților sale interpretative, Corul Palatului Culturii din Ploiești — laureat al celui de al VI-lea Concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori — se bucură de calda apreciere a publicului.

Corul este format din elemente fără o pregătire prealabilă, dintre care s-au ridicat, datorită calităților lor vocale, o seamă de soliști ca Traian Bădulescu — laureat al celui de al VI-lea Concurs, Gheorghiță Tănase — distins cu premiul II pe țară, Viorica Drăghiceanu, M. Manu, Eleonora Marinovici, Victor Bertalan, Mazilu Georgeta, Lică Dumitrescu.

Concertul festiv — prezentat în sala Filarmonicii de Stat din Ploiești — a cuprins piese din literatura corală românească, sovietică și universală (cu deosebire muzică de operă, mai ales în partea a doua a programului). Totuși trebuie să recomandăm ca repertoriul să fie îmbogățit cu mai multe cîntece inspirate din viața nouă, socialistă, cîntece de muncă, cîntece dedicate harnicilor petroliști.

Am remarcat frazarea îngrijită, suplețea deosebită în folosirea nuanțelor, precum și tendința accentuată de aprofundare a conținutului realizată în *Cîntec de pace* de Șebalin, *Partidului erou* de I. Chirescu, *Revedere* de Kiriac, *Cîntec de leagăn* de I. Cr. Danielescu, *Mărăcinul* de I. Dumitrescu (armonizat de Dinu Stelian) și mai puțin în *Madrigal* de Claude Le Jeune, piesă care presupune un studiu mai amănunțit al stilului și o mai bună omogenizare a vocilor soliste.

Succes deosebit a avut Corul și aria (Habanera) din opera *Carmen* de Bizet — solistă Eleonora Marinovici, o cîntăreață cu temperament și sensibilitate muzicală.

Insuficienta grijă pentru dozarea sonorităților a făcut ca interpretarea unor piese *(Vraja* de Vidu și *Corul peregrinilor* din opera *Nabucodonosor* de Verdi) să fie șterșă.

Dintre soliști s-au mai evidențiat tenorul Traian Bădulescu — în aria lui Lyonel din opera *Martha* de Flotow — care a cîntat cu comunicativitate și cu o dicție inteligibilă, basul Gheorghiță Tănase — în aria lui Susanin din opera *Ivan Susanin* de Glinka — dispunînd de forță dramatică.

Victor Bertalan și Viorica Drăghiceanu posedă calități vocale care, sub o îndrumare competentă, vor obține reale succese.

Dirijorul Dinu Stelian în colaborare cu prof. Gh. Ionescu printr-o muncă susținută au ridicat arta interpretativă a corului pe o treaptă superioară. La aceasta au contribuit și cei doi dirijori adjuncți, Valeriu Manu și Ion Eremia.

Acompaniamentul susținut la pian de Graziela Brezeanu a urmărit concepția interpretativă a dirijorului.

Sub bagheta dirijorului Ion Baciu și cu concursul baritonului Dan Iordăchescu, Filarmonica de Stat din Ploiești a prezentat în concertul de deschidere a stagiunii, poemul *Vltava* de Smetana, un program de arii din opere și două prime audiții: Uvertura simfonică *Canticos a Cuba* de Alberto Soriano și *Simfonia ploieșteană* de Paul Constantinescu.

Poezia peisajului și forța de evocare ce se degajă din paginile poemului *Vltava* au fost subliniate în chip elocvent de dirijorul I. Baciu.

Programul de arii interpretate de baritonul Dan Iordăchescu s-a bucurat de calda apreciere a publicului. Vocea sa clară și expresivă este pusă cu succes în slujba tălmăcirii conținutului emoțional al muzicii: ironic față de Cherubino în aria lui Figaro (actul I din „Nunta lui Figaro" de Mozart), revoluționar în rolul lui Gerard (actul III opera Andrea Chenier de U. Giordano), plin de duioșie în *Serenada* de Schubert. Interpretarea sa a fost deosebit de convingătoare și în aria lui Wolfram (din actul III al operei Tannhäuser de Wagner).

Creația compozitorului Alberto Soriano din Uruguay este bogată: Concertul pentru pian și orchestră, cele două concerte pentru cinci chitare, opera *Rabinal Acchi* și Simfonia „Ritualurile". Uvertura Simfonică *Canticos a Cuba* poartă amprenta preocupării de seamă a compozitorului: apropierea de gîndirea și sensibilitatea poporului său, de marile evenimente ale contemporaneității. (Lucrarea Canticos a Cuba este dedicată revoluției cubane). Prelucrînd cu măiestrie cîteva cîntece („canticos"), autorul creează o lucrare rapsodică în care linia melodică de o largă inspirație se îmbină cu ritmuri vii. În lucrare, momentele dramatice contrastează cu cele de un profund lirism, totul încheindu-se într-o atmosferă optimistă.

„Simfonia ploieșteană" dedicată de Paul Constantinescu orașului său natal — dezvăluie din plin preocuparea compozitorului de a făuri lucrări de un conținut luminos, optimist, inspirate din creația populară.

Prima mișcare, „Allegro risoluto", are formă de sonată, cele două teme amplu dezvoltate imprimînd întregii părți un dinamism antrenant. Motive melodice ale binecunoscutului cîntec de copii „Melc, Melc..." intonate la trompetă pe un fond polifonic realizat la coarde, sînt menite să sugereze atmosfera copilăriei petrecute în orașul natal.

A doua mișcare, „Andantino", intitulată „Idilă prahoveană", este un cîntec pătruns de o largă respirație lirică.

Partea a III-a, „Vivo" — scherzo, are un pronunțat caracter dansant datorită ritmurilor unor cunoscute dansuri românești (Ca la Breaza, Brîul etc...), linia melodică păstrînd pregnante inflexiuni modale.

Finalul este o fugă, precedată de o introducere sobră. Tensiunea puternică ce ia naștere pe parcursul dezvoltării temelor culminează în ultimele măsuri, generînd o atmosferă imnică, simbolizînd omagiul adus orașului natal, astăzi în plină înflorire.

Orchestra a urmărit cu atenție indicațiile competente ale dirijorului, realizînd sonorități pline și bine închegate, îndeosebi în partea a doua a Simfoniei.

LEONIDA VASILESCU

NOTE

„Învierea", noua operă a compozitorului slovac Ian Cikker după romanul lui Lev Tolstoi, va fi prezentată în premieră în luna martie pe scena Teatrului Național din Praga.

Soprana franceză Ninon Vallin, una dintre cele mai renumite cîntărețe din primele decenii ale secolului, a încetat din viață în vîrstă de 75 de ani. Ea lasă un număr considerabil de înregistrări pe discuri cuprinzînd melodii de compozitori francezi și arii din opere franceze și italiene.

Doi dintre cei mai strălucițI interpreți din vremea noastră au împlinit vîrsta de 85 de ani la sfîrșitul anului trecut: dirijorul Bruno Walter (la 15 septembrie) și violoncelistul Pablo Casals (la 29 decembrie). Ambii muzicieni continuă prodigioasa lor activitate interpretativă.

Opera de stat din Dresda prezintă în actuala stagiune lucrarea „Vioara fermecată" de Werner Egk.

Corul de Stat din Moscova dirijat de Vladislav Sokolov a întreprins un turneu de concerte în Republica Democrată Germană și Suedia.

A apărut un volum omagial „Clara Haskil" întocmit de Rita Wolfensberger (Editura Alfred-Scherz, Berna). Semnează cunoscuții muzicieni Igor Markevici, Pierre Fournier, Rafael Kubelik, Ferenc Fricsay, Peter Rybar.

Baletul „Floarea de piatră" de Prokofiev a fost montat pe scena Teatrului din Basel.

Casa de discuri „Eterna" din R. D. Germană a înscris în catalocul său noi lucrări: Rapsodia I-a de Enescu, Mica suită de Lutoslawski, Concertul pentru pian și orchestră de Schumann — solist Sviatoslav Richter.

Compozitorul și dirijorul francez Henri Busser, în vîrstă de 90 de ani, a publicat un volum de amintiri despre Charles Gounod.

Pe scena Teatrului Scala din Milano se reprezintă noua operă „Soldatul Schveik" de compozitorul italian Guido Turchi.

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Berlin (R.D.G.) va interpreta în actuala stagiune cantata „Sub stele, sub cer" de compozitorul Kurt Schwaen, scrisă pe versuri populare românești.

Compozitorul elvețian Pierre Wissmer a fost numit director al Scholei cantorum din Paris.

Simfonia „Byron" de Alan Bush va fi prezentată în primă audiție mondială de către Radiodifuziunea din Leipzig.

Cvartetul francez Loewenguth, care ne-a vizitat țara în stagiunea trecută, întreprinde un turneu în America de Nord cuprinzînd peste 30 de concerte. În continuare, Cvartetul este invitat să concerteze în șase țări din Europa și Africa de Nord.

În actuala stagiune orchestra simfonică din Karl-Marx-Stadt va interpreta Rapsodia Română de Enescu și cele Trei dansuri românești de Theodor Rogalski.

La Teatrul de operă din Minsk a avut loc premiera unui nou balet al compozitorului bielorus E. Glebov.

În U.R.S.S. construcția de orgă în sălile de concert a luat în ultima vreme o amploare deosebită. După cele două noi orgi din Moscova, sala „Estonia" din Tallin (R.S.S. Estonă) a căpătat un valoros instrument. Proiectul este datorit cunoscutului specialist ceh Jiri Reinberger și organistului estonian Hugo Lepnurm. Realizată după cele mai noi cerințe ale tehnicii, noua orgă din Tallin are patru manuale, 67 registre și aproape 6000 tuburi.

Cuprinsul

Pag

Cerinţe actuale în interpretarea muzicii de cameră . . 1

Zeno Vancea

Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice. . . 6

Pascal Bentoiu

Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal 13

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Două lucrări contemporane în dezbaterea cenaclurilor Uniunii compozitorilor 23

Vizite în mijlocul oamenilor muncii 23

Tipărituri ale Editurii muzicale 24

Noi lucrări promovate în Secţiile de creaţie ale Uniunii compozitorilor 24

Prof. Grigore Bărgăuanu

Unele probleme ale educaţiei muzicale a copiilor . . . 25

Muzica

Constanţa Erbiceanu 27

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Viorel Cosma

Documente privind trecutul cîntecului cu temă socială (III) 29

OPINII ALE OASPEŢILOR FESTIVALULUI

Jean Absil

Totul mi-a stirnit admiraţie 31

Henryk Szeryng

O contribuţie la întărirea păcii 32

Georges Léon

Am cunoscut mai bine muzica lui Enescu 34

Andreas Neseritis

Un mare muzician al secolului nostru 35

★

Hilda Jerea şi Adrian Raţiu

Festivalul „Toamna la Varşovia" 36

CONCERTE—SPECTACOLE

Al. Leahu

Evgheni Malinin 40

Edgar Elian

Pavel Lisiţian 40

Liliana Firca

Prime audiţii 41

G. Derieţeanu

Muzică corală veche 42

M. Marbé

Concert Liszt-Bartok 43

Bob Massini

Andrzej Hiolski 43

Radu Gheciu

Hikmet Simsek 44

Wilhelm Berger

Recital Mozart 45

J.-V. Pandelescu

Los Paraguayos 45

DIN ŢARĂ

D. Popovici

Iaşi 45

Leonida Vasilescu

Ploieşti 46

Note 47

Din Indexul revistei „Muzica" pe anul 1961 (pe planşă)

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 şi 14.77.10

Pe coperta 1:

David Oistrah acompaniat de Orchestra Filarmonică de Stat „George Enescu" dirijată de George Georgescu, concertînd în Sala Palatului R.P.R.

Din Indexul revistei „Muzica" pe anul 1961

I

ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

MUZICA — Pentru socialism, pentru pace, *2*, 1.
\+ — În sprijinul îmbunătăţirii activităţii teatrelor muzicale, *2*, 2.
\+ — Toată atenţia programelor de sală pentru spectacolul liric, *2*, 29.
\+ — Înflorirea creaţiei muzicale, rod al îndrumării Partidului, *4*, 1.
\+ — O mare sărbătoare a poporului nostru, *5*, 1.
\+ — Ridicarea calităţii concertelor simfonice — o îndatorire imediată, *5*, 8.
\+ — Pentru ridicarea calităţii în muzica uşoară, *7*, 1.
\+ — La a şaptesprezecea aniversare, *8*, planşa 1.
\+ — Calitatea în interpretarea muzicii simfonice, *9*, 13.
\+ — Al doilea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", *10*, 1.
\+ — Manifestul Comunist al epocii contemporane, *11—12*, 1.

II

DISCUŢII, STUDII

BĂLAN GEORGE — Gîndirea lui Lunacearski despre muzică, *3*, 20 ; *4*, 34 ; *5*, 30.
BOBOC NICOLAE — Aspecte ale problemei accesibilităţii, *1*, 22.
BRATU THEODOR — Sensul cu adevărat înnoitor al muzicii de masă, *1*, 48.
BRÎNCUŞ PETRE — Adevărata sursă de înnoire a muzicii noastre, *5*, 12.
BRUMARU ADA — Ce aşteptăm de la soliştii vocali la început de stagiune, *9*, 17.
BUCHHOLZ DAGOBERT — Răspunderea interpretului, *3*, 15.
BUGHICI DUMITRU — Pentru o mai mare democratizare a tuturor genurilor muzicale, *1*, 35.
COSMA OCTAVIAN LAZĂR — Legătura cu viaţa, o condiţie de bază pentru succesele creaţiei noastre noi, *1*, 37.
DUMITRESCU ION — Cuvîntul de închidere a dezbaterilor la plenara lărgită a U.C. din 20—21 decembrie 1960 („Despre conţinutul ideii de contemporaneitate în creaţia muzicală" — n.r.) *1*, 40.
FELDMAN LUDOVIC — Preocupări ale secţiei simfonice şi de cameră a U.C., *1*, 21.
GHECIU DIAMANDI — O îndatorire de seamă : însuşirea profundă a învăţăturii marxist-leniniste, *1*, 14.
GHIRCOIAŞIU ROMEO — Marile posibilităţi ale operei, *1*, 13.
GRIGORIU THEODOR — Simfonia a XII-a de Şostakovici, *11—12*, 23.
HOFFMAN ALFRED — Arta pianistică a lui Serghei Prokofiev, *4*, 27.
MARBÉ MYRIAM — Cvartetul de coarde nr. 2 de George Enescu, *8*, 20.
— Despre conţinutul ideii de contemporaneitate în creaţia muzicală (referat prezentat de compozitorul Alfred Mendelsohn la plenara lărgită a U.C. din 20—21 decembrie — 1960) *1*, 1.
MENDELSOHN ALFRED — Unele reflecţii despre specificul muzicii în lumina esteticii marxist-leniniste, *5*, 5.
MENDELSOHN ALFRED — Disonanţa şi accepţiunea ei istorică, *6*, 5 ; *11—12*, 51.
OLAH TIBERIU — Pentru înţelegerea justă a relaţiei între conţinut şi formă în muzică, *1*, 49.
\+ Orchestraţia în muzica uşoară în discuţia cenaclului, *3*, 10.
PAROCESCU N. — O îndatorire imediată ; îmbunătăţirea metodei de predare a muzicii în şcoala de cultură generală, *4*, 37.
POPA AUREL — Trăsături noi în muzica uşoară, *1*, 13.
PRICOPE EUGEN — George Georgescu interpretînd simfoniile de Beethoven, *9*, 21.
PROFETA LAURENŢIU — Accesibilitatea şi măiestria artistică, *8*, 13.
RAŢIU ADRIAN — Enescu interpret al muzicii sale, *8*, 18.
SARVAŞ A. — Cum să studiem la vioară, *7*, 31.
SOCOR MATEI — În legătură cu unele probleme abordate în referat („Despre conţinutul ideii de contemporaneitate în creaţia muzicală" — n.n.), *1*, 22.
TOMESCU VASILE — Două concepţii în ce priveşte sensul tragediei în muzică, *1*, 32.
VANCEA ZENO — Pentru înţelegerea justă a unor principii de orientare a muzicii noastre, *1*, 15.
VESCAN MAURICIU — Contemporaneitatea — o problemă centrală, *1*, 30.
VIERU ANATOL — Despre dramatism în lumina contemporaneităţii, *1*, 26.

III

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ

BERGER WILHELM — Tradiţie şi actualitate în cvartetul romînesc, *2*, 11 ; *3*, 4 ; *6*, 22.
BRÎNCUŞ PETRE — Opera „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu, *7*, 17.
CĂPLESCU RADU — Oratoriul „Pentru Marele Octombrie" de Alfred Mendelsohn, *4*, 17.
CĂPLESCU RADU — Concertul pentru harpă şi orchestră de Paul Constantinescu, *6*, 16.
CODREANU PETRE — Alexandru Paşcanu : Poemul simfonic „Marea Neagră", *6*, 19.
COSMA OCTAVIAN LAZĂR — „Pădurea Vulturilor" de Tudor Jarda, *8*, 28.
COSMA OCTAVIAN LAZĂR — Oedip, *11—12*, 57.
GEORGESCU SILVIAN — Simfonia-poem de Dumitru Bughici, *5*, 14.
GHECIU RADU — Poem simfonic de Mauriciu Vescan, *3*, 41.
HOFFMAN A. — Cantata festivă de Aurel Stroe în primă audiţie, *2*, 40.
HRISTEA I. — Un oratoriu pentru copii : „Întîmplarea din grădină" de Laurenţiu Profeta, *7*, 22.
JEREA HILDA — Cîntecul de masă — factor de educaţie a conştiinţei socialiste, *11—12*, 41.
ODĂGESCU IRINA — Simfonietta de Paul Constantinescu, *11—12*, 30.
PANDELESCU J.-V. — Opereta „Fetele din Murfatlar" de Elly Roman pe scena Teatrului din Constanţa, *4*, 41.
PAROCESCU NICOLAE — „Lazăr de la Rusca" — oratoriu de D. Gheciu, *5*, 21.
PETRA CARMEN — Însemnări despre creaţia instrumentală a lui Mihail Jora, *8*, 5.

D. P(OPOVICI) — Uvertura burlescă de Aurel Stroe, *4*, 45.
POPOVICI DORU — Poemul simfonic „Sărbătoarea muncii" de Marţian Negrea, 6, 21.
POPOVICI DORU — Prime audiţii la Cluj : „Balada steagului" de Sigismund Toduţa şi lucrări de tineri compozitori, 7, 20.
RAŢIU ADRIAN — Simfonia a II-a de George Enescu, 7, 6.
SARCHIZOV SERGIU — Simfonia VII de Alfred Mendelsohn, *5*, 22.
SARCHIZOV SERGIU — Oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, *11—12*, 45.
STROE A. — Cantata de cameră de A. Porfetye, 7, 23.
TOMESCU VASILE — Lysistrata, *2*, 24.
TOMESCU VASILE — Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu, *5*, 17.
TOMESCU V. — Lieduri cu tematică contemporană, 7, 13.
ZOLTAN ALADAR — Realizări ale compozitorilor din Tîrgu Mureş, *4*, 20.
+ — Lucrări de muzică de cameră în discuţia cenaclului *2*, 8.
+ — Preocupări pentru îmbogăţirea genului dramatic muzical inspirat din lupta poporului, *2*, 9.

IV

ISTORIA MUZICII, FIGURI DE MUZICIENI

BREAZUL GEORGE — Contribuţii la cunoaşterea învăţămîntului muzical la începutul secolului XIX (II), *3*, 30.
BREAZUL GEORGE — Noi date despre trecutul muzicii noastre, 7, 27.
CERNEA EUGENIA — Contribuţii la cunoaşterea cîntecului muncitoresc revoluţionar din Romînia, *4*, 8.
CIOBANU GHEORGHE — Culegerea folclorului muzical în diferite perioade, *8*, 37 ; *9*, 45.
COLFESCU AL. — E. Massini la 50 de ani de activitate artistică, *3*, 41.
CODREANU PETRE — Enrico Mezzetti (încheiere), *2*, 34.
COSMA VIOREL — Centenarul Darclée, *2*, 31.
COSMA VIOREL — Documente privind trecutul cîntecului cu temă socială, *5*, 35 ; *11—12*, 80.
V.D.(ONOSE) — 75 ani de la naşterea compozitorului Ion Hartulary Darclée, *8*, 39.
DUMITRESCU ION — Mihail Jora la 70 ani, *8*, 4.
GHENEA C. — Internaţionala în ţara noastră, *4*, 22.
GHENEA C. — Prokofiev la Bucureşti, *5*, 38.
LAKATOŞ ŞTEFAN — Aspecte ale interpretării muzicii lui Haydn în ţara noastră, *3*, 34.
OISTRAH DAVID — Întîlniri cu Enescu, *9*, 8.
PORFETYE A. — Emilia Petrescu, *3*, 38.
SNEERSOHN G. — B. Britten şi opera sa „Peter Grimes", 7, 33.
UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R., CONSERVATORUL CIPRIAN PORUMBESCU — Profesor George Breazul, 7, 12.
VANCEA ZENO — Enescu astăzi, *8*, 1.
VANCEA ZENO — Arta lui Liszt şi Bartók — mijloc de înfrăţire între popoare (Legăturile celor doi muzicieni cu ţara noastră), *11—12*, 34.
VIERU NINA — Sviatoslav Richter şi arta sa, *6*, 32.
VIERU NINA — Arta lui E. Mravinski, 7, 24.
+ — Compozitorul G. Şoima la 50 ani de viaţă, *3*, 42.
— Concepţia pedagogică şi de creaţie a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondenţa cu I. D. Chirescu (încheiere), *9*, 43.
+ — Conferirea Ordinului Muncii cl. I compozitorului Mihail Jora, *10*, 5.

V

CULTURĂ MUZICALĂ

AURIC GEORGES — Despre muzică, *10*, 40.
CHAO FANG — Urez culturii muzicale romîneşti un nou avînt, *10*, 42.
COLFESCU AL. — Primul film muzical romînesc, *2*, 32.
CONSTANTINIDE C. — Noutăţi la Muzeul George Enescu, *8*, 27.
COSMA VIOREL — Încheierea primului semestru la Universitatea muncitorească de cultură muzicală, *3*, 11.
DIACONESCU DUMITRU — Cuvîntare la deschiderea celui de al II-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", *9*, 3.
DUMITRESCU ION — Cuvîntare la deschiderea celui de al II-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", *9*, 4.
DUMITRESCU ION — Arta muzicii şi elementele ei, *11—12*, 5.
EVANGHELATOS ANTIOCHOS — Am învăţat să preţuiesc şi mai mult personalitatea lui Enescu, *10*, 46.
FERE VLADIMIR — Compozitorii Federaţiei ruse în preajma Congresului al XXII-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, *6*, 1.
FESCHOTTE JACQUES — Festivalul Enescu şi muzica în Romînia, *10*, 44.
GEORGESCU GEORGE — Impresii din turneul în S.U.A., *2*, 7.
HACIATURIAN ARAM — Al II-lea Concurs Internaţional P. I. Ceaikovski, *11—12*, 33.
HOFFMAN ALFRED — Festival Liszt-Bartók, *11—12*, 76.
HRENNIKOV T. — Educaţia estetică şi muzicală a copiilor şi tineretului, *3*, 1.
JIGANOV N. şi TUSKIA I. — Un eveniment de neuitat, *10*, 15.
KABALEVSKI DMITRI BORISOVICI — O adevărată sărbătoare a muzicii, *9*, 6.
KRUPNOV A. — Dezvoltarea culturii muzicale de mase în U.R.S.S. (de vorbă cu compozitorul Aram Haciaturian), *6*, 39.
KRUPNOV A. — Cel de al II-lea Concurs muzical internaţional „P. I. Ceaikovski", *10*, 47.
MERIŞESCU GH. — Din experienţa Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală din Cluj, *6*, 33.
MIRZOIAN EDUARD MIHAILOVICI — Imagini din cultura muzicală armeană şi cîteva impresii despre muzica romînească, 7, 15.
PAS ION — Cuvîntare la deschiderea celui de-al II-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", *9*, 2.
RATCLIFFE HARDIE — La revedere Romînia ! *10*, 43.
SĂNDULESCU MIRCEA — Finala pe ţară a celui de-al VI-lea Concurs al formaţiilor artistice de amatori de la oraşe şi sate, *9*, 31.
TĂPKOV DIMITĂR — Însemnări despre creaţia tinerilor compozitori bulgari, *8*, 34.
VASILESCU ANGHEL — Sala de concerte a Radioteleviziunii, *5*, 28.
TOMESCU V. — Lucrări de tineri compozitori sovietici, *11—12*, 25.
VIERU ANATOL — Trei săli noi, *10*, 34.
+ — Opinii privind desfăşurarea cursurilor Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală din Bucureşti, *6*, 36.

97
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Bibl

MUZICA

Anul XII Nr. 2 februarie 1962

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Muzică românească peste hotare

Alături de turneul de concerte al Filarmonicii de Stat „George Enescu", care a contribuit la cunoașterea creației și artei interpretative românești în centre muzicale din Republica Democrată Germană, Austria și Franța, la sfîrșitul anului 1961 au mai avut loc și alte manifestări muzicale în diferite țări, consacrate muzicii noastre:

Un concert public de muzică românească la Paris prezentat de orchestra Filarmonică a Radiotelevizîuuii franceze, sub conducerea dirijorului Jean Paul Kreder. Programul a cuprins Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu, Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru și Suita II-a de George Enescu.

★

O festivitate consacrată lui George Enescu, în sala mare a Conservatorului din Neapole, organizată de Academia muzicală din Neapole, în colaborare cu Asociația Italia-Romînia. Concertul din lucrările compozitorului a fost precedat de conferința profesorului Cesare Valabrega întitulată „Un artist care a cunoscut toate căile muzicii".

★

Muzică de cameră de George Enescu a fost prezentă și în acest an la Festivalul din Gstaad-Saanen (Elveția) în interpretarea lui Yehudi Menuhin.

★

Cvartetul de coarde de Ion Dumitrescu a fost executat în prima audiție în Cuba de către cvartetul Amadeo Roldan, în sala de festivități a Bibliotecii Naționale din Havana. „Preludiul simfonic" de același compozitor a fost transmis de Radio Varșovia în emisiunea sa pentru străinătate, în execuția orchestrei simfonice din Bydgoszcz, dirijată de Danuta Kolodziejska.

★

Revista „Musical Chilena" (anul XV, nr. 76) recenzează lucrări muzicale românești publicate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Autorul articolului, Daniel Quiroga, se ocupă de lucrarea compozitorului Ion Dumitrescu „Preludiu simfonic" și de volumul cuprinzînd lucrări de Ciprian Porumbescu.

★

Revista „British Roumanian Bulletin" (nr. 2, din decembrie 1961) care apare la Londra, publică articolul „Impresii din Romînia" de Marjorie Phillips, prilejuit de Festivalul și Concursul „George Enescu".

★

Articole despre Festivalul „George Enescu" au apărut în numeroase ziare și reviste din diferite țări, dintre care cele semnate de Jacques Feschotte (în revista Guide du Concert et du disque nr. 328, din 3.XI.1961) și de Latislav Burlas în revista Slovenska Hudba, 11/1961. Un articol despre George Enescu semnat de T. Sofronea a apărut în revista „Bulletino dell'Accademia Musicale Chigiana" (nr. 1, Siena).

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul XII Nr. 2 februarie 1962

Probleme actuale ale criticii noastre muzicale

Referatul de faţă a fost prezentat, într-o plenară lărgită a Comitetului Uniunii compozitorilor (18 decembrie 1961) de către Alfred Hoffman. La alcătuirea lui a luat parte un colectiv din cadrul subsecţiei de critică, format din G. Bălan, A. Brumaru, E. Elian, A. Hoffman, I. Hristea, J.-V. Pandelescu, D. Popovici, A. Ruţiu, V. Tomescu.

Considerînd problemele abordate aci drept un început de discuţie, redacţia invită pe cititori să participe în paginile revistei la adîncirea tuturor aspectelor criticii noastre muzicale. Aşteptăm opiniile muzicienilor şi ale publicului larg în legătură cu această temă.

În complexul vieţii muzicale din trecut şi de astăzi, criticii muzicale îi revine un rol însemnat. Se poate constata, cercetînd istoria muzicii, că în măsura în care critica muzicală s-a situat pe o poziţie estetică, ideologică înaintată, contribuţia ei la dezvoltarea activităţii muzicale a fost rodnică, opinia ei a influenţat favorabil evoluţia culturii muzicale. Dimpotrivă, cu cît critica s-a orientat în spiritul poziţiilor conservatoare, retrograde, ea a fost în aceeaşi măsură contrazisă de însuşi mersul istoriei artelor şi în consecinţă a constituit o frînă în calea progresului muzicii.

În ţara noastră, încă de la mijlocul veacului trecut, oameni de cultură, ca Cezar Boliac şi Nicolae Filimon, au militat pentru afirmarea muzicii naţionale în luptă cu manifestările cosmopolite, promovate de clasa dominantă. Eficienţa activităţii lor critice a fost însă limitată de slabele mijloace prin care se realiza aceasta, precum şi de pregătirea lor teoretică şi profesională insuficientă. În deceniile următoare, muzicieni înaintaşi ca Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, Titus Cerne, Maximilian Costin, Cohen Lînaru şi alţii şi-au adus contribuţia la încurajarea artei naţionale. O etapă superioară o reprezintă aportul competent şi susţinut, înscris în paginile revistelor de specialitate (care apăreau sporadic) şi ale unor cotidiane, în deceniile trecute, de muzicieni ca: Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Nottara şi alţii. Ei au militat cu hotărîre pentru încurajarea artei interpretative şi a creaţiei muzicale romîneşti. Totodată, în critica muzicală din această perioadă, s-au afirmat, prin condeiele unor gazetari de tip vechi, lipsiţi de patriotism, tendinţe opuse, de apologie a curentelor cosmopolite, tendinţe bazate pe o concepţie idealistă despre muzică.

În ce priveşte mijloacele de manifestare ale criticii muzicale, înaintaşii noştri cunosc îndeaproape condiţiile materiale şi morale grele cărora erau nevoiţi să le facă faţă, lipsa de sprijin şi încurajare, sacrificiile personale pe care activitatea publicistică le implica.

În condiţiile regimului democrat-popular, s-a schimbat fundamental atît menirea criticii muzicale şi a activităţii educativ-muzicale, cît şi cadrul în care acestea se desfăşoară. Critica muzicală este menită să aducă o contribuţie importantă la procesul de dezvoltare a culturii muzicale socialiste în patria noastră. Prin urmare, alături de creaţie, critica are datoria să slujească conştient, în spirit partinic, înaltul obiectiv al educaţiei comuniste a oamenilor muncii, făcînd cunoscute maselor de ascultători adevăratele valori ale artei din trecut şi de azi, relevînd cu competenţă, sprijinind creaţiile noi, realizate de pe poziţiile realismului socialist, criticînd tendinţele învechite, ca şi falsa inovaţie. Critica noastră muzicală are ca îndreptar învăţătura marxist-leninistă despre artă; ea se bucură de sprijinul forurilor îndrumătoare ale culturii noastre. În documente şi în presa de partid sînt date aprecieri şi orientări privitoare la activitatea criticii, care contribuie la mersul înainte al acesteia.

Importanţa, rolul dinamic pe care îl are critica în dezvoltarea muzicii noastre, determină şi înalta răspundere a celor ce desfăşoară această activitate. Putem afirma că în procesul impetuos al înfloririi vieţii noastre muzicale, critica se străduieşte să păşească tot mai hotărît pe drumul ei adevărat, contribuind la orientarea opiniei publice în spiritul concepţiei marxist-leniniste despre artă. De la critica curentă a creaţiei şi interpretării, la formele de popularizare şi educaţie muzicală, pînă la studiile analitice şi de sinteză, muzicieni cu experienţă şi cadre tinere s-au alăturat acestei activităţi. Ei au adus o contribuţie activă nu numai prin scrierile publicate în presă ci şi prin participarea la dezbaterile din cadrul cenaclurilor Uniunii Compozitorilor, luînd parte la munca secţiilor Uniunii, lucrînd ca redactori, lectori etc. În ultimul timp, îndeosebi, evenimentele de seamă din viaţa muzicală, cît şi o bună parte din manifestările curente, au fost cuprinse şi supuse aprecierii criticii muzicale.

Activitatea de critică muzicală, organizată şi îndrumată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, suscită astfel întreaga noastră atenţie. Iată cele mai importante probleme care se impun discuţiei, solicitînd contribuţia noastră în scopul unei mai bune desfăşurări a acestei activităţi: criteriile de apreciere a fenomenului muzical în cadrul culturii socialiste, pătrunsă de spirit de partid; nivelul teo-

4365

retic și profesional al criticii; combativitatea criticii; combaterea reminiscențelor concepției formalist-obiectiviste și dogmatic-vulgarizatoare; despre însemnătatea diferitelor genuri ale criticii, stilul, accesibilitatea, ca factori în asigurarea eficienței criticii; caracterul educativ al activității criticii; locul acordat criticii în presă. Credem că aceste probleme interesează îndeaproape pe compozitori, interpreți, instituțiile muzicale, pe critici, pe educatorii în domeniul muzicii, presa noastră, publicistica de specialitate, precum și pe iubitorii de muzică în general.

Subliniem că referatul de față nu își propune o trecere în revistă, completă, a tot ceea ce s-a scris în ultimul timp în materie de critică muzicală. Exemplele nu vor fi luate întotdeauna din materiale foarte recente; am urmărit ca problemele fundamentale ale criticii să fie ilustrate prin exemple care își dobîndesc semnificația în funcție de lămurirea acestor probleme. Deci, nu am dorit neapărat ca exemplele să fie „la zi", ci doar ca ele să servească întemeierii tezelor formulate în referat.

O problemă de cea mai mare însemnătate pentru critica muzicală este aceea a criteriilor de apreciere a fenomenului muzical. Critica noastră trebuie să se ghideze întotdeauna după criterii ferme, partinice, și să nu cedeze, nici un moment, în fața unor puncte de vedere subiectiviste și formaliste. Aceste criterii de apreciere sînt îndeobște cunoscute și recunoscute, dar uneori, în practică se întîmplă ca ele să nu fie evidențiate în măsura cuvenită. Astfel, în cadrul cronicilor muzicale sau studiilor analitice consacrate unor lucrări noi ale compozitorilor noștri, adeseori nu se arată suficient de clar aportul acestor lucrări la progresul muzicii romînești realist-socialiste și locul pe care-l ocupă în ansamblul creației actuale. Întîlnim încă fraze convenționale ca: „Lucrarea aduce o contribuție la îmbogățirea repertoriului", sau, mai des, „Lucrarea reprezintă un pas înainte pe drumul afirmării tot mai puternice a personalității creatoare a compozitorului". Asemenea fraze denotă comoditatea sau incapacitatea criticului de a aprecia just importanța fenomenului muzical respectiv. O asemenea poziție pasivă, arhivistică, este străină de critica muzicală adevărată, științifică și militantă. Rolul criticului nu este acela de a se mărgini să consemne opiniile cele mai răspîndite, de a se menține doar pe terenul bătătorit al aprecierilor unanime; unui critic i se cere ceva mai mult decît să se entuziasmeze în fața capodoperelor recunoscute, în fața interpreților cu personalitate pe deplin conturată, în fața perfecțiunii indiscutabile. Bazat pe cunoașterea ideologiei marxist-leniniste, pe cunoștințele și sensibilitatea sa muzicală, el are datoria să descopere, să anticipeze, să întrezărească valoarea unei opere noi, a unui stil nou, și posibilitățile de dezvoltare ale unui artist aflat în proces de formare. În felul acesta, criticul contribuie la afirmarea lucrărilor valoroase, ajutîndu-le să-și dobîndească recunoașterea cuvenită; de asemenea, contribuie la afirmarea personalității artistului — creator sau interpret — și, mai cu seamă, la educarea publicului muzical. În special această preocupare de a ajuta, cu orice prilej, masele de ascultători să urce noi trepte pe scara înțelegerii artei, trebuie să stea în centrul preocupărilor criticilor și muzicologilor noștri. În analizarea fenomenului muzical se cuvine, de aceea, apreciat în primul rînd aportul acestuia la lărgirea orizontului spiritual al publicului și la educarea sa socialistă.

Mai întîlnim uneori cronici sau studii muzicale în care se încearcă aprecierea superficială a valorii fenomenului muzical fără să se țină seama de principiile partinice și fără o fundamentare temeinică. Profunzimea conținutului înaintat de idei și noutatea exprimării — cele două aspecte inseparabil legate — trebuie avute în vedere, în egală măsură, atunci cînd sînt studiate creațiile muzicale noi.

În presa noastră apar relativ puține articole și cronici care neglijează complet conținutul de idei al operelor analizate, semnificațiile lor în ansamblul creației noastre muzicale, rolul lor social și educativ. Pe bună dreptate însă revista „Lupta de clasă" nr. 11/1961 publică sub semnătura lui George Bălan și Petre Brîncuș un amplu material referitor la problemele criticii muzicale și muzicologiei — de fapt o analiză a revistei „Muzica" — în care este pe larg dezbătută greșita orientare a acelor articole care suferă încă — citățm — de „pseudo-prestigiul înaltului profesionalism".

Formalismul în critică este sinonim cu preocuparea exclusivă pentru tehnicismul savant, pentru disecția foarte detaliată a elementelor de limbaj și construcție muzicală, concretizată uneori în impresionante scheme matematice; acestea ar putea să fie de o oarecare utilitate unui grup restrîns de specialiști, preocupați de latura „meșteșugărească" a procesului de creație. Dar chiar și pentru aceștia, în măsura în care sînt cu adevărat artiști, este oare indiferentă dezvăluirea universului psihologic al compozitorului? Oare nu tocmai ideile, frămîntările creatorului, ca rezultat al contactului său cu viața și cu oamenii, formația sa ideologică, natura specifică a personalității sale, sînt factorii determinanți în cristalizarea limbajului unei lucrări realiste? Dar marele public, melomanii care vor să-și apropie o lucrare încă insuficient cunoscută, în ce măsură vor fi ajutați prin analize tehnic-descriptive, din care lipsește un punct de vedere sintetic, interpretativ, cu privire — în primul rînd — la mesajul operei muzicale, la stilul ei general, la dramaturgia ei interioară, la corelația cu alte fenomene de artă și cultură?

Fiindcă astfel de tendințe mai există încă, „Lupta de clasă" precizează cît de dăunătoare pot fi consecințele lor. „Menținerea stilului tehnicist, îngust muzical, de analiză, nu poate să nu favorizeze persistența sărăciei de idei în muzica unor compozitori preocupați cu precădere de latura formală a creației lor". Iată deci cît de firesc se leagă fenomene aparent diverse, care trebuie combătute cu toată tăria. Firește că cercetătorul atras cu precădere de latura tehnică a unei creații se va dovedi insuficient de exigent în judecarea critică a operelor care sînt — să spunem — „interesante" numai din acest punct de vedere. „Lupta de clasă" subliniază necesitatea sporirii combativității în criticarea rămășițelor mentalității vechi în practica muzicală. Au apărut în ultimii ani prea puține articole documentate și

convingătoare, — în revista „Muzica" sau în alte publicații — care să precizeze pozițiile clare ale esteticii realismului socialist față de tendințele formaliste din muzica contemporană a țărilor capitaliste.

Desigur însă că formalismul în critică se poate manifesta și pe alte căi. Celălalt tip de critică muzicală unilaterală, care se limitează la studiul lucrărilor noi exclusiv din punctul de vedere al tematicii lor, fără implicații multilaterale, mai persistă de asemenea, neaducînd un serviciu real dezvoltării creației. Muzicologul sovietic I. Keldîș arată, în această privință, că ori cîte laude ar aduce criticul unei compoziții susținînd că ea conține idei adînci, că este actuală, inovatoare, etc., aceasta nu se va ridica la o adevărată valoare dacă nu își va dovedi capacitatea de a captiva și emoționa pe cel ce o ascultă.

În același valoros articol, despre „Însușirile criticului sovietic", Keldîș atrage atenția asupra efectului dăunător al ideilor preconcepute: „Cînd criticul apreciază opera de artă pornind de la o concepție artificială, abstractă, el își răpește posibilitatea de a judeca obiectiv adevăratele ei calități și lipsuri. Criteriul de apreciere devine concordanța sau neconcordanța lucrării respective cu schema dinainte stabilită, care se dovedește a fi uneori un fel de pat al lui Procust. Criticul poate să cadă în păcatul de a „filozofa" scolastic și în acest caz el uită să vorbească despre lucrurile simple dar importante: care este calitatea materialului muzical al unei compoziții, dacă temele acesteia sînt destul de expresive din punct de vedere melodic și destul de atrăgătoare, în ce măsură autorul stăpînește structura, are capacitatea de a dezvolta temele, a aprofundat problema instrumentației. Și, ceea ce este mai important, ca efect general se obține cu ajutorul acestor elemente diferite în sensul influențării directe a spectatorului. În ultima analiză — conclude Keldîș — singurul criteriu sigur de apreciere a unei opere artistice este puterea și profunzimea influenței sale estetice".

Mai trebuie adăugat că în aprecierea unei lucrări muzicale este necesar ca criticul să aibă în vedere intențiile autorului și tendințele generale ale creației acestuia, numai în acest spirit critica putînd deveni utilă, constructivă. Oare i s-ar putea reproșa de pildă lui George Enescu că în cele două Rapsodii romîne nu a ajuns la o transfigurare a elementelor folclorice și că forma este rapsodică — sau, pe de altă parte, că în Simfonia de cameră nu apar la fel de evidente intonațiile din muzica populară, iar conținutul expresiv nu mai este optimist ca în operele de tinerețe? Din păcate, asemenea reproșuri, aduse pe nedrept compozitorilor, mai pot fi întîlnite în unele cronici muzicale sau luări de cuvînt din cadrul cenaclurilor noastre, atunci cînd se discută noile creații muzicale. Este injust, de pildă, să i se impute unui compozitor că muzica sa este lipsită de tensiune dramatică, atunci cînd el și-a propus, de fapt, să realizeze o lucrare prin excelență lirică, și invers.

Uneori se merge și mai departe, indicîndu-se „soluții", în realitate recomandări cu totul convenționale, străine de intenția compozitorului. Astfel în recentele discuții cu privire la oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah, s-a afirmat că o concluzie a lucrării în sonorități ample, jubilatoare, ar fi fost mai potrivită, neținîndu-se seama de faptul că soluția personală a compozitorului era tot atît de autentică și corespunzătoare sursei poetice folosite — poemul lui Maiakovski.

O latură importantă a activității criticilor noștri este aceea referitoare la interpretarea muzicală. Și aci există firește criterii obiective, care trebuie să funcționeze cu aceeași permanență. Cultura muzicală a criticului, orizontul său larg — format pe baza însușirii unor cunoștințe temeinice cu privire la stil și la tehnicitatea interpretării — capacitatea de a sesiza noul în interpretarea operelor clasice, contopirea tuturor acestor elemente în sfera largă a expresivității, sînt acele date fără de care criticul nu poate formula o opinie valoroasă. Cu atît mai pozitiv este aportul criticilor noștri în domeniul dezvoltării vieții muzicale atunci cînd ei încearcă să aprecieze pe interpreți nu numai ocazional ci în ansamblul activității și resurselor lor creatoare.

Problema nivelului teoretic și profesional al criticii muzicale devine din ce în ce mai arzătoare. În momentul de față, se pune mai mult ca oricînd accentul pe competență și seriozitate, deoarece o critică empirică, simplistă, făcută de oameni care nu sînt bine pregătiți, nu-și atinge scopul, ci dimpotrivă creează disensiuni și nemulțumește pe aceia cărora li se adresează. În acest sens, redacțiile revistelor și ziarelor apelează la un număr din ce în ce mai mare de colaboratori, formați din muzicologi și critici de profesie, profesori de specialitate, compozitori, interpreți, și alte personalități marcante din lumea artei.

Critica profesională trebuie să se bazeze pe o serioasă documentare, pe argumente solide, convingătoare. Vom observa cu satisfacție că în presa noastră, alături de critici de profesie, își aduc contribuția compozitori consacrați ca Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu și tineri creatori ca Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Theodor Grigoriu, Miriam Marbé, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Andrei Porfetye, Sergiu Sarchizov, Cornel Țăranu, Anatol Vieru și alții; de asemenea profesori ca Garbis Avachian, Dagobert Bucholz, George Manoliu, Florica Musicescu, Anton Adrian Sarvaș, Constantin Stroescu etc. Totuși prezența acestor nume de prestigiu este sporadică și nu dă încă vieții noastre muzicale ajutorul competent de care are atîta nevoie.

Citind presa din ultimul timp putem constata un progres în ce privește competența profesională; se pot cita numeroase exemple de articole sobre, concentrate, dezvăluind în mod judicios atît aspectele pozitive cît și cele negative, dovedind cunoștințe serioase din partea autorilor respectivi. Înșiruirea unor asemenea exemple nu s-ar putea epuiza în cadrul unui referat ca cel de față. Ele demonstrează că mulți dintre critici sînt pe cale să-și dobîndească acea greutate a scrisului lor, acel prestigiu, absolut necesare pentru a-și cuceri încrederea artiștilor și a publicului. Pe de altă parte, manierismul, spiritul descriptiv și empiric, neprofesional, se mai strecoară chiar în rîndurile semnate

de critici valoroşi. Nu întotdeauna adevărul este exprimat limpede, prin termenii proprii folosiţi la momentul potrivit. Ada Brumaru, mai ales atunci cînd scrie despre prime audiţii, profilează uneori totul ca printr-un văl, se menţine în considerente de ordin literar, astfel încît critica propriu zisă nu se impune cititorului cu pregnanţă. Ionel Hristea are o tendinţă nerecomandabilă spre literaturizare; el foloseşte termeni neadecvaţi, vorbeşte despre „sunetul cărnos al orgii", confundă „dinamica" cu „dinamismul" etc. Nu toate aprecierile critice ale lui Alfred Hoffman sînt convingător argumentate. Într-un articol despre „Cvartetul Loewenguth" de pildă, rezervele nu sînt bine venite. Ne referim la citatul: „Cvartetul de Mozart a apărut întrucîtva schubertizat" — o afirmaţie pripită, care nu este susţinută de o demonstraţie de ordin muzical.

Nu putem fi de acord cu tonul categoric, exclusivist, cu care este judecat un compozitor de valoarea lui Anton Bruckner de către Radu Gheciu sau cu superficialitatea cu care acelaşi critic judecă opera lui Bartók (Muzică pentru coarde şi percuţie). Criticul conştient trebuie să lupte pentru cuprinderea, în repertoriu, a cît mai multor lucrări valoroase, pentru lărgirea orizontului muzical al publicului, iar nu pentru îngustarea acestuia. La Edgar Elian, afirmarea unei poziţii clare este adesea umbrită de o proporţie exagerată de text de „prezentare", care abate pe cititor de la obiectul propriu zis al criticii; se întîmplă ca privirea sa critică să fie superficială, să nu ajungă la esenţa fenomenului analizat.

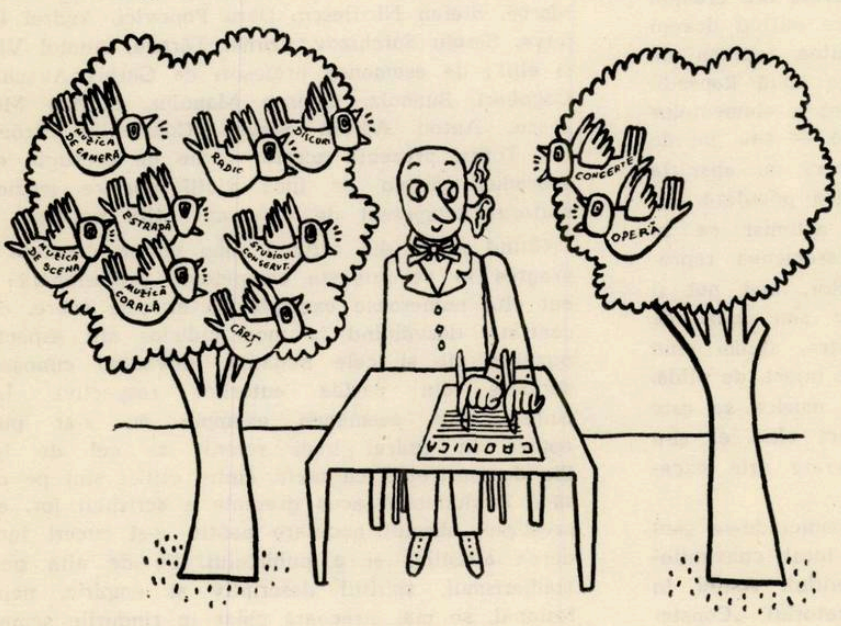
Ar fi de dorit ca alegerea unor colaboratori noi, în diferite împrejurări, să se facă de către redacţii cu multă atenţie, fără să se treacă cu uşurinţă peste lipsa de calificare profesională. O îndemînare stilistică pigmentată cu aprecieri impresioniste nu poate suplini adevărata competenţă, absolut necesară într-un domeniu cu un specific atît de pregnant.

Apreciem ca indiciu al unei atitudini serioase, consecvente, faptul că unii critici manifestă o afinitate, o dorinţă de a aborda cu precădere specificul anumitor genuri muzicale. Unii sînt atraşi îndeosebi de creaţia românească, alţii de recitalurile de pian, de concertele de lieduri, de spectacolele de operă etc. Această specializare este pozitivă, dar ea trebuie să se extindă la cît mai multe ramuri ale activităţii muzicale.

Atît criticii cît şi muzicologii au datoria să-şi ridice necontenit nivelul ideologic. Într-o ţară în care oamenii muncii conduşi de partid desăvîrşesc socialismul, nu putem concepe apolitismul, obiectivismul burghez, sau atitudinea izolării „în turnul de fildeş", atitudine care generează în cronici tehnicismul steril, neglijarea semnificaţiei sociale a muzicii.

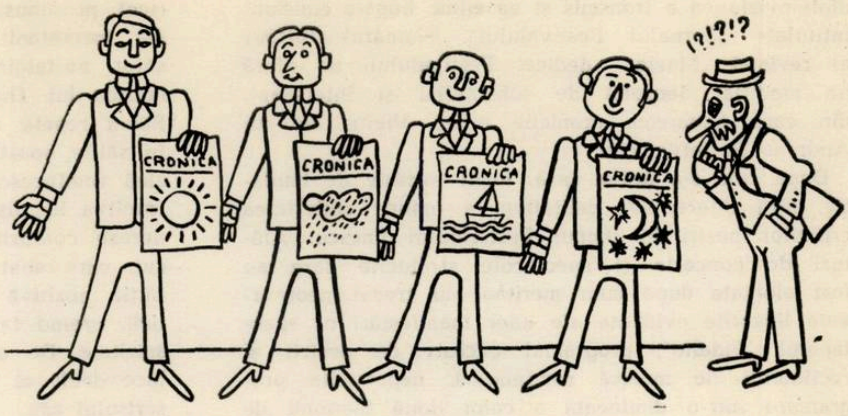
Documentarea unor critici lasă însă de dorit. În presa sovietică şi a altor ţări de democraţie populară apare un număr considerabil de articole care pun probleme interesante şi actuale, ca: înnoirea limbajului muzical, prin folosirea mijloacelor de expresie evoluate, lupta împotriva simplismului şi epigonismului, reconsiderarea unor compozitori de la începutul veacului şi multe altele. Cu toate acestea, la noi se mai fac auzite, în presă şi discuţii, voci retrograde, care judecă cu uşurinţă, fără temei, creaţii ale unor mari compozitori umanişti, ca Mahler, Bartók sau chiar Enescu. Faţă de asemenea manifestări se cuvine să fim necruţători, întrucît ele împiedică evoluţia firească a creaţiei muzicale şi discreditează muzicologia şi critica noastră.

Combativitatea, lupta conştientă pentru progresul artei, pentru remedierea lipsurilor existente în toate domeniile creaţiei şi interpretării muzicii, constituie însăşi raţiunea de a fi a criticii muzicale. Cronicile de culoare roz, în care totul apare perfect, care au drept grijă principală să nu supere pe nimeni, să nu aducă criticului respectiv nici o „neplăcere", sînt respinse de opinia publică, constituie manifestări ale unei mentalităţi învechite. Trebuie să recunoaştem că în primii ani după Eliberare critica nu a ţinut pasul cu progresul realizat de creaţia muzicală şi s-a complăcut în cadrul unui convenţionalism sterp. Abia în ultimii ani, tonul egalizator şi impersonal a început, treptat, să dispară din scrierile criticilor noştri. Un ajutor deosebit de important ne-a



Criticul de modă veche

Din cauză că unii critici nu cunosc partitura apar uneori 3—4 cronici contradictorii.



— Despre ce-o fi fost oare vorba în noua compoziție ?

fost dat, pe acest drum, de către Partid, care ne-a arătat necesitatea combaterii tonului apologetic în critica literară și de artă. Este foarte folositor să ne reamintim ce se spunea în această privință în articolul redacțional publicat în „Scînteia" din 23 septembrie 1959: „Acolo unde nu există critică și exigență se creează un aer irespirabil, stătut, se încuibează automulțumirea, comoditatea, stagnarea. Cine poate dori, și cui poate să folosească, o atmosferă în care ar dispare principiul motor al dezvoltării creației — confruntarea de păreri, spiritul critic și autocritic ? O astfel de atmosferă este prielnică doar superficialității și lingușirilor ieftine". Combătînd concepția după care exprimarea unui punct de vedere critic ar fi de natură să umbrească aspectele valoroase ale unei realizări artistice, articolul precizează: „Ar fi greșit să-și închipuie cineva că spiritul critic este necesar numai în analiza unor lucrări proaste; dimpotrivă, cercetarea științifică exigentă a operelor de valoare e de natură să scoată în evidență tot ce este reușit, să atragă atenția asupra a ceea ce autorul n-a izbutit încă să realizeze și astfel să ajute pe creatorul de artă talentat să meargă înainte. N-ar strica — se spune în alt paragraf al articolului — să ia criticii exemplu de la organizațiile de partid, de la colectivele de oameni ai muncii din întreprinderile socialiste: există la noi vreo analiză a activității în orice sector — *și în împrejurări oricît de festive* (s. n.) — în care, alături de succese să nu fie arătate și lipsurile, obiectivele care mai trebuie atinse?".

Experiența vieții noastre muzicale arată că exprimarea hotărîtă a unui punct de vedere critic poate avea un efect pozitiv important. Credem, de pildă, că direcția Filarmonicii de Stat „George Enescu", a primit, într-o perioadă, un ajutor din partea criticii, de natură să sprijine acțiunea de reîmprospătare a cadrelor orchestrei cu elemente tinere. Tot astfel, repetatele critici aduse Radio-Televiziunii în ce privește slaba alcătuire a programelor muzicale din punct de vedere educativ și popularizarea — nu întotdeauna făcută în proporțiile și după criteriile cele mai juste — a creației românești, și-au dat și ele, cel puțin parțial, roadele.

Pe de altă parte însă, critica mai adoptă în unele cazuri un ton apologetic, care nu este de natură să ajute creația noastră muzicală. Asemenea ton nu trebuie îmbrățișat, nici atunci cînd este vorba de succese reale ale muzicii noastre noi, care se cuvin și ele analizate dintr-un punct de vedere multilateral. Să luăm cazul operetei „Lysistrata", de pildă. Cronicile publicate de maestrul Mendelsohn în „Scînteia", de Ada Brumaru în „Contemporanul", de Edgar Elian în „Informația Bucureștiului", analiza făcută de Vasile Tomescu în revista „Muzica", relevă numai și numai calități ale acestei lucrări. Nu există oare nici o singură problemă care să fi fost de natură a suscita măcar o discuție mai vie în jurul acestei valoroase operete românești ? Relevarea unui succes important nu trebuie să ducă la adoptarea unui ton „festiv" în care orice umbră de critică este ocolită. S-a făcut, credem, un început mai bun al discuției în legătură cu opera „Fata cu garoafe" prin articolul Adei Brumaru din „Contemporanul", care, urmat de alte materiale situate pe o linie asemănătoare, a subliniat deosebita semnificație a acestei prime opere românești inspirate din lupta eroică a clasei muncitoare, exprimînd totodată, cu măsura cuvenită, și unele rezerve critice, de natură să ajute pe compozitor în viitoarele sale opere cu subiect contemporan. Nu s-a ajuns totuși, în critica noastră, la o adîncire obiectivă și exigentă a calităților și lipsurilor acestei lucrări, ca, de altfel, și a operei lui Tudor Jarda „Pădurea vulturilor".

Tonul festiv a umbrit în oarecare măsură și valoarea remarcabilului efort creator al criticii noastre muzicale din perioada Festivalului Enescu. În răstimpul acestei măreți sărbători a artei noastre, publicațiile zilnice, cele săptămînale, revistele de specialitate au acordat în coloanele lor un spațiu larg oglindirii concertelor și spectacolelor de operă. S-au folosit o serie de forme publicistice, de la scurtele interviuri pînă la analizele adîncite de interpretare. Remarcabilă a fost operativitatea unor ziare ca „Scînteia", „Romînia Liberă", „Munca", care, cu prețul unor eforturi susținute ale criticilor respectivi și ale echipelor de serviciu, au reușit să publice, într-un ritm susținut, cronici, adesea substanțiale, ale unor manifestări care se desfășurau abia cu cîteva ore înainte de apariția ziarului. O notă discordantă a făcut în această împrejurare revista „Contemporanul" care, cu excepția a cîtorva interesante interviuri, a publicat prea puține cronici și insuficient de operative, iar ca spațiu nu a acordat festivalului nici măcar cîte o pagină plină în fiecare număr. Săptămînalul clujean „Tribuna" a marcat, în aceeași împrejurare, o binevenită înviorare a activității, publicînd materiale ample, variate și de calitate. Ra-

dioteleviziunea a transmis și ea zilnic bogate emisiuni intitulate „Jurnalul Festivalului". Numărul 10/1961 al revistei „Muzica" dedicat Festivalului, ne oferă un material deosebit de substanțial și interesant, din care remarcăm cronicile Ninei Vieru, ale lui Andreas Porfetye etc.

După cum s-a arătat însă, tonul excesiv de laudativ, fără diferențieri calitative, a umbrit activitatea criticilor noștri în timpul Festivalului Enescu. Alături de concerte și spectacole strălucite care au fost elogiate după cum meritau, au trecut neobservate lipsurile evidente ale unor manifestări ca spectacolul „Fidelio", programul excesiv de pestriț al recitalului de muzică românească, nepotrivita programare într-o dimineață a celor două Simfonii de Enescu etc. Manifestînd o nerecomandabilă indulgență față de asemenea aspecte, critica noastră își pierde din interes și autoritate, scăzînd implicit valoarea aprecierilor sale în legătură cu manifestările pozitive ale Festivalului. Este vorba aci și de prestigiul internațional al criticii noastre, de atitudinea cuviincioasă *dar și exigentă* pe care trebuie să o manifeste și față de artiștii oaspeți. Trebuie să luăm exemplu, de pildă, de la un maestru al muzicii sovietice ca Dmitri Kabalevski, care, scriind despre Festivalul Enescu cu multă căldură și prietenie, și-a spus deschis părerea critică și despre unele lipsuri constatate în anumite creații românești audiate. E bine ca analiza calităților și deficiențelor ivite de data aceasta să ne ajute pentru a îmbunătăți calitatea aportului criticii la viitoarele „Festivaluri Enescu".

Prezența unui ton combativ este principala calitate a celor mai valoroase contribuții critice. Dar această combativitate nu trebuie să devină niciodată scop în sine, element senzațional, menit să capteze cu orice preț atenția publicului cititor.

Activitatea critică a lui George Bălan prezintă aspecte pozitive, prin preocuparea de a scoate în relief trăsăturile noului în creația noastră muzicală. Trebuie arătată însă și o oarecare inconsecvență în pozițiile pe care se situează acest critic, oscilările în opiniile proprii față de unele curente ale muzicii de astăzi. Nu cerem ca gîndirea criticilor noștri să stea pe loc, să fie astăzi aceeași ca acum zece ani, dar putem pretinde ca această evoluție să se facă organic, fără zig-zaguri derutante. Apreciem la George Bălan curajul, faptul că discută cu o egală lipsă de ocolișuri creația tinerilor ca și a maeștrilor consacrați, a numelor mari ale muzicii noastre. O calitate a acestui critic este faptul că știe să-și încadreze afirmațiile unei generalizări teoretice interesante; din acest punct de vedere, articolele sale publicate în „Lupta de clasă", și îndeosebi cel despre problemele cîntecului de mase, constituie manifestări pozitive ale criticii noastre; este de apreciat de asemenea ajutorul critic dat Radio-ului în ce privește programele sale muzicale etc.

Pe de altă parte, tov. Bălan este pîndit de ceea ce Keldîș numește foarte plastic „obsesia concepției". El simte nevoia totdeauna ca, afirmîndu-și punctul de vedere, să-l „facă prai" pe al altora. Așa s-a întîmplat în articolul „Enescu vulcanicul", în care, dezvoltîndu-și teoriile personale, susceptibile de a fi discutate, se luptă în același timp cu un pericol presupus, afirmînd că în muzicologia noastră s-a încetățenit imaginea unui Enescu exclusiv visător, nostalgic etc., ceea ce este exagerat. Lăudînd muzica lui Theodor Grigoriu la filmul „Setea", tov. Bălan repetă de două ori afirmația că, din păcate, în sălile noastre de concert se aude foarte rar muzică românească interesantă. Asemenea atitudini, întrucîtva impulsive, categorice, sînt de natură să genereze confuzii și polemici duse într-un stil neplăcut, care abat în bună parte atenția de la contribuția pozitivă adusă de tov. Bălan în frontul criticii, creînd false probleme și agitînd în mod steril spiritele. De aceea, credem că părăsirea lor nu ar face decît să dea mai multă greutate și seriozitate scrisului său.

Păstrarea unei atitudini critice consecvente trebuie să fie datoria de bază a criticului. Alfred Hoffman, care atinge uneori probleme nevralgice — ca de pildă într-un articol despre „Colaborarea între dirijori și soliști" — care supune pe pianiști, chiar dacă sînt de talie internațională, unei critici riguroase, este mai concesiv în ce privește creația. Acest lucru se datorește desigur și formației sale de bază, ca pianist, dar el trebuie să-și exercite combativitatea, la un grad egal, în toate sectoarele vieții muzicale. Dacă Bălan generalizează uneori prea mult, Hoffman acordă o atenție predominantă „factologiei" muzicale, subordonîndu-i cîteodată concluzia teoretică. Ada Brumaru, apreciată adesea pentru curajul ei, scrie în „Muzica" articole critice bune despre spectacolele Operei din Cluj, în care dezvăluie obiectiv și pe larg elementele pozitive ca și lipsurile, dar cînd e vorba de „Boris Godunov" la București, își moaie prea mult pana în miere. După ce-l critică în mod just pe Valentin Gheorghiu pentru insuficienta varietate și consistență a repertoriului său solistic, bate în retragere și îi tratează liedurile cu mult mai multă indulgență.

Radu Gheciu, care își ia răspunderea opiniilor proprii, exprimate în articole ca „Orizontul tematic în operă" din „Gazeta Literară" și în multe critici din „Informația Bucureștiului", printre care cea despre Concertul de vioară de Capoianu, despre Julius Katchen etc. — se află uneori într-o dispoziție excesiv de indulgentă. El încurcă prea adesea criteriile, lăudînd fără discernămînt pe pianista Barbara Hesse Bukowska sau neavînd nici un cuvînt de rezervă pentru aranjamentele muzicale, cu totul discutabile, ale lui Moise Vivanco pentru concertele Ymei Sumak.

Uneori, spiritul critic oscilează în cadrul aceluiași articol. După ce demonstrează o poziție critică exigentă referitoare la regie și scenografie în „Boris Godunov", Ana Frost, în cronica sa din „Steagul Roșu", afirmă: „...conducerea muzicală a dovedit o deplină înțelegere a partiturii"; ori, de fapt, lipsa de dinamism a marilor scene de ansamblu își avea originea și în unele lipsuri ale interpretării muzicale.

În critica clujeană, sînt prezente condeie critice apreciate. Aci îndeosebi, dar și în alte centre, filialele Uniunii Compozitorilor se preocupă și discută activitatea criticilor și muzicologilor. Cornel Țăranu este obiectiv, curajos, scrie atrăgător; articolele sale despre noile creații prezentate în primă

audiție sînt dintre cele bune apărute în presa noastră. S-ar cere însă să se preocupe cu tot atîta stăruință de creația maeștrilor ca și a tinerilor. Criticii, în majoritate tineri, trebuie să cumpănească cu chibzuință sprijinul pe care-l acordă compozitorilor din generația lor și să-i ajute prin analize exigente și temeinice.

Ilie Balea s-a afirmat printr-o serie de articole care au avut meritul de a supune unei critici aspre modele moderniste ale Occidentului — o temă prea rar abordată în muzicologia noastră. George Sbîrcea dedică scrieri interesante teatrului muzical. Ambii critici clujeni au scris însă despre opera „Neamul Șoimăreștilor" articole excesiv de laudative, izvorîte poate dintr-un oarecare patriotism local, iar echilibrarea adusă de Petre Brîncuș prin cronica sa la spectacolul dat în Capitală de Opera din Cluj s-a dovedit cu atît mai bine venită.

În general, critica creației este încă mai puțin combativă decît cea a interpretării. În revista „Muzica" s-au făcut oarecari progrese în această privință, deși tonul critic este încă sfios. Articolul din „Lupta de clasă" relevă meritele unor analize făcute de Vasile Tomescu, Adrian Rațiu, Radu Căplescu; în general însă ea atrage atenția asupra excesivei „amabilități" a unor articole din revistă, care, sub haina egalizatoare a descriptivismului, generează o dăunătoare confuzie a valorilor — și în această privință chiar autorii mai sus citați trebuie să dea dovadă de mai multă combativitate.

Într-o perioadă cînd critica noastră se dezbară tot mai mult de tonul apologetic, este de datoria tuturor să combată manifestările acestuia. Artiștii cu adevărat talentați nu au decît de cîștigat de pe urma severității criticului. Atunci cînd acesta se va impune printr-un înalt nivel profesional și ideologic, printr-o ținută etică ireproșabilă, el va putea deveni pentru artist un sprijin al autocontrolului său riguros. Critica severă, dar constructivă, are valoarea unui ajutor prețios. Regizorul Hero Lupescu, de pildă, a fost pe bună dreptate criticat de Edgar Elian pentru unele lipsuri ale spectacolului „Boris Godunov"; una din cele mai bune cronici ale lui Ionel Hristea a fost aceea din „Contemporanul", în care i-a arătat deschis lui Paul Popescu lipsurile în interpretarea „Simfoniei concertante" de Haydn. Cu atît mai mult, ni se pare dăunător stilul apologetic în care Gheorghe Merișescu și-a scris, de pildă, cronica din „Tribuna", dedicată recitalului lui Gabriel Amiraș, artist tînăr, talentat, dar aflat la un moment dat într-o fază mai discutabilă a dezvoltării sale. Mai recent, Iosif Sava i-a dedicat lui Nicolae Brînduș, în „Contemporanul", rînduri ce ar fi putut figura și într-o cronică despre Richter, trecînd cu totul cu vederea lipsurile evidente ale interpretării Concertului de Liszt. În special în ce privește pe artiștii tineri, sprijinul critic este de cea mai mare valoare.

Dorim să atragem atenția tovarășilor care activează pe tărîm critic în diferitele orașe ale țării că menirea lor este de a sprijini printr-o exigență neabătută creșterea artistică a colectivelor tinere pe care le urmăresc în munca lor de zi cu zi.

Din cercetarea presei din Iași, Sibiu, Brașov și alte centre, am dedus că articolele — din păcate, prea puține — care apar, abundă în fraze apologetice și prea rar aduc un punct de vedere critic. În general, în orașele unde funcționează filiale ale Uniunii Compozitorilor, ele ar trebui să dea o importanță sporită activității de critică muzicală, promovînd exigența și principialitatea în aprecierea manifestărilor artistice locale. Acolo unde se ivesc, cît de cît, elemente cu pregătire și talent în domeniul criticii, ele trebuie stimulate și îndrumate cu multă grijă.

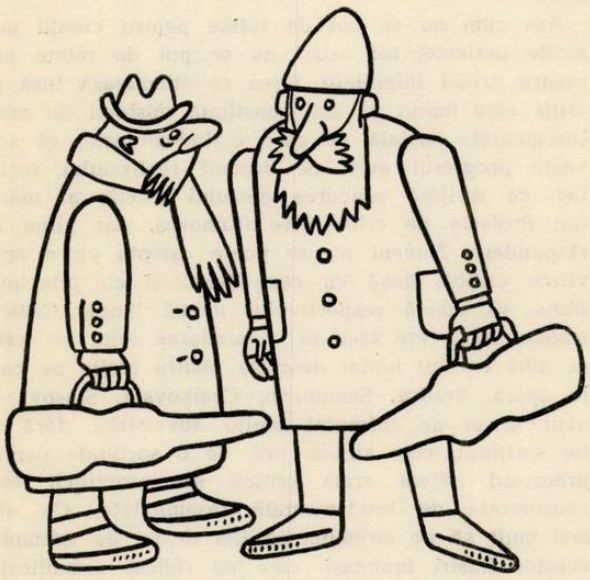
Așa cum nu se pot da rețete pentru creații muzicale perfecte, tot astfel nu se pot da rețete nici pentru critici infailibile. Ceea ce stimulează însă pe critic este faptul că are conștiința misiunii de mare însemnătate socială pe care o îndeplinește, că servește progresul artei pe drumul realismului socialist, că sprijină educarea gustului estetic al maselor. Profesia de critic este frumoasă, dar plină de răspundere. Nimeni nu se poate aștepta ca o activitate critică, dusă cu competență și cu principialitate, să aducă respectivului numai laude. Criticul trebuie să învețe să-și ia răspunderea celor ce scrie, să aibă curajul luptei deschise pentru ideile pe care le apără. Berlioz, Schumann, Ceaikovski, Stasov, au avut și ei de înfruntat multe adversități, fără să fie sprijiniți, cum sîntem noi, de o societate pentru progresul căreia arma criticii și autocriticii este considerată de fundamentală însemnătate. Cu atît mai mult să ne străduim să fim demni de exemplul acestor iluștri înaintași, care au ridicat semnificația misiunii criticului pe culmi atît de înalte.

În ce privește comportarea în fața criticii, aceasta este o probă a adevăratei conștiințe a artistului, a dorinței sale de a se perfecționa, a luciditătii sale în fața propriilor merite și scăderi. Prea adesea se mai întîmplă ca artiștii criticați, fie și destul de blînd, să creadă că respectivele considerente au fost inspirate criticului de un resentiment personal sau de cine știe ce alte influente. Articolul mai sus citat din „Scînteia" combate sever mentalitatea acelora care — citățm — „acceptă necesitatea exigenței doar teoretic, sau atunci cînd e vorba de alții, dar văd în orice critică ce li se face lor o „pilă" sau un „atac", pus la cale de vreun adversar".

Este adevărat că, uneori, criticii au satisfactia de a constata că cele scrise și-au găsit ecoul dorit, că au fost folositoare pentru remedierea lipsurilor. Orchestra Cinematografiei, Electrecordul, au trimis de pildă, „Contemporanului" scrisori pline de conținut, în care recunoșteau justețea unor critici și formulau măsurile pentru dezvoltarea îmbunătățită a activității viitoare. Să recunoaștem însă că din partea artiștilor — compozitori și interpreți — asemenea scrisori sosesc prea puține. Mai dese sînt telefoanele de protest, avertismentul — transmis uneori prin responsabilul Secției de Muzicologie — că, în caz că diversii critici nu sînt aduși „la ordine", respectivul artist nu va mai admite să apară pe estrada de concert, invectivele, acuzațiile de incompetență — care sînt mijlocul cel mai ieftin de răspuns la critică — etc. Trebuie să fim însă optimiști. Asemenea rămășițe ale unei mentalități burgheze, încă prezente în conștiința unor muzicieni, sînt sortite, de bună seamă, dispariției. Le vor lua locul, desigur, discuțiile principiale, tovărășești, care,

oricît de contradictorii ar fi, sînt de natură să limpezească problemele, să contribuie la mersul neabătut înainte al artei noastre muzicale noi.

Prin însăşi definiţia ei, critica presupune luare de atitudine. Un critic conştient de menirea sa militează pentru un ideal artistic, combate tot ce consideră a nu corespunde ideii de muzică autentică, înaintată.



— Ce s-a discutat în ultimul cenaclu la A.T.M. în legătură cu problemele interpretării muzicale ?
— N-am fost ; pe vremea aceea eram încă student...

Şi, totuşi, de cîte ori nu ne izbim de pasivitatea unor critici faţă de materialul prezentat, pe care-l înfăţişează cititorului nu trecut prin filtrul valorificării critice, ci ca o sumă de fapte brute, ale căror semnificaţii nu le-a înţeles, ori nu are curajul să le numească. Cel mai supărător sare în ochi acest obiectivism în articole în care creaţiile sînt enumerate şi apreciate numai după denumirea lor. Pentru simplul motiv că o lucrare sau alta poartă un titlu mai mult sau mai puţin răsunător, ea este inclusă în inventarul compoziţiilor cu temă contemporană, prezentate global ca „realizări", indiferent de forţa artistică a întruchipării temei. Rezultă un amestec pestriţ al valorilor, care în nici un caz nu slujeşte ideii de contemporaneitate, deoarece refuzul criticului de a aprecia muzica în lumina unui criteriu artistic ferm permite muzicii neinspirate să se lăfăie nestingherită alături de muzica într-adevăr valoroasă, inducîndu-se astfel în eroare publicul. Pe de altă parte, există — după cum am mai arătat — şi un obiectivism cu caracter formal-tehnic, obiectivismul acelor cercetători la care preocuparea pentru disecţia morfologică a operei merge atît de departe încît înnăbuşă necesitatea de afirmare a unei tendinţe ideologice, de definire a operei din punct de vedere al însemnătăţii ei sociale.

Numai în cazul cînd analiza amănunţită serveşte desvăluirii esenţei, conţinutului emoţional al operei de artă, ea este utilă. numai atunci este o adevărată analiză. Un exemplu pozitiv în această privinţă îl constituie, bunăoară, studiul despre „Simfonia de cameră", al lui Ştefan Niculescu, în care, după o amănunţită cercetare a partiturii şi prezentarea elementelor caracteristice stilului enescian din ultima perioadă de creaţie, autorul ajunge la o conturare convingătoare a personalităţii creatoare a marelui compozitor romîn, tinzînd să o încadreze, în mod just, în complexul creaţiei muzicale contemporane universale.

La polul opus obiectivismului stă îngustimea de vederi a celor ce folosesc principii ale esteticii noastre pentru a strecura, la adăpostul lor, o mentalitate anacronică. Este cu neputinţă de dovedit, de pildă, posibilitatea muzicii noastre de a transmite un conţinut nou, folosind forme depăşite de expresie. În baza unor demonstraţii de felul acesta, s-ar putea ajunge ca muzica scrisă pe temeiul preluării necreatoare a experienţei clasicilor să fie considerată ca exemplu de realism socialist. Combătînd tocmai asemenea atitudine, Serghei Prokofiev spune: „A scrie numai după regulile stabilite de clasicii anteriori înseamnă a nu fi maestru, ci discipol. Un asemenea compozitor este uşor de înţeles de contemporani, dar nu are şanse să supravieţuiască generaţiei sale".

La fel de neconvingătoare ar fi încercarea de a se compromite ideea de dramatism şi tragic în muzică, prin argumentul incompatibilităţii dintre aceste forme expresive şi caracterul luminos al vieţii socialiste, al sentimentelor — prin excelenţă optimiste — generate de ea. De asemenea, s-ar dovedi tot atît de greşită şi arbitrară situarea lucrărilor tragice pe primul loc în ierarhia genurilor ; în felul acesta, ar fi minimalizate capodopere de fundamentală importanţă în istoria artei muzicale.

Problema nu constă în prezenţa sau absenţa dramatismului şi lirismului — care, de altfel, nu se exclud —, ci în veridicitatea realismului şi puterea de convingere a sentimentelor şi ideilor exprimate în opera de artă, în legătura acesteia cu aspectele multiple ale vieţii.

Privind în ansamblu materialele publicate de criticii noştri în diferitele cotidiane şi periodice, se poate afirma că ei şi-au dovedit capacitatea de a cuprinde domenii variate ale creaţiei şi vieţii muzicale.

Nu toate aceste domenii ale vieţii muzicale se bucură însă de aceeaşi atenţie. În general, sînt favorizate concertele simfonice şi recitalurile unor artişti de vază. Mai rar se întîlnesc cronici despre manifestările de muzică de cameră, despre concertele corale, despre recitalurile de la Studioul Ateneului etc. Despre spectacolele de operă şi operetă se vorbeşte doar cu prilejul premierelor ; cum însă premierele se cifrează, pe teatru, la cel mult 4—5 pe stagiune, înseamnă că despre activitatea respectivelor instituţii se scrie prea puţin, deşi apar adesea evenimente care ar merita să fie comentate în presă. ca de pildă noi distribuţii, modificări în concepţia regizorală sau scenografică etc.

Tinerii interpreţi sînt urmăriţi în măsură cu totul insuficientă, deşi în cazul lor ajutorul criticii este de primă importanţă. În mod firesc, toate debuturile, în recitaluri şi concerte simfonice, pe scena

Operei și a Operetei, ar trebui comentate cu grijă și competență.

Un domeniu pe nedrept neglijat îl constituie cel al teatrului de estradă și — în general — al muzicii ușoare. Puțini dintre criticii muzicali — și aci vom cita pe Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Ionel Hristea — acordă atenție acestui gen atît de popular, lipsind astfel publicul, creatorii de muzică ușoară și interpreții de un ajutor prețios. Se simte nevoia ca cronicarii muzicali să se apropie în număr cît mai mare de genul muzicii ușoare, pentru a evita ca domeniul acesta al criticii să încapă pe mîna unor recenzenți neavizați, ale căror articole provoacă adeseori confuzii prin evidenta lor incompetență. O atenție mult mai susținută trebuie acordată muzicii corale în genere și îndeosebi cîntecului de mase, gen atît de important pentru educarea socialistă a oamenilor muncii, pentru activitatea sutelor de mii de artiști amatori.

Cartea muzicală este în general rareori discutată în presă. Dintre numeroasele studii și biografii publicate de Editura Muzicală, numai puține ajung să fie comentate în ziare și reviste.

În general, unele recenzii care apar au un caracter mai mult informativ, descriptiv, în loc să dezbată problemele esențiale. Trebuie să îmbunătățim informarea muzicienilor și publicului asupra activității de creație și muzicologie pe linie internațională.

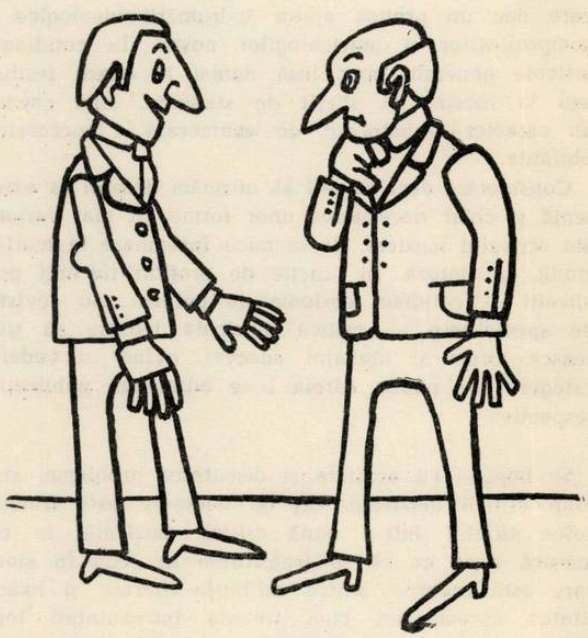
Cronica discului constituie o apariție extrem de sporadică în presa noastră, deși numeroasele discuri de toate genurile editate în țara noastră, ca și discurile importate de peste hotare, chipul în care se desfășoară activitatea „Electrecordului", ar impune existența unor asemenea critici cu caracter de periodicitate. Singurele publicații care acordă o oarecare importanță discutării problemelor discului sînt revista „Muzica", „Informația Bucureștiului" și, în mod ocazional, „Romînia Liberă" și „Steagul Roșu". Este regretabil că o revistă de artă și cultură cum este „Contemporanul" nu găsește spațiu pentru o cronică permanentă a discului, limitîndu-se să publice un singur articol de sinteză, intitulat „Ce imprimă Electrecordul"? și mai recent o cronică de Gheorghe Firca a discurilor apărute în perioada Festivalului. Este absolut necesar ca discul romînesc să fie popularizat și comentat critic în mod sistematic, pentru a putea progresa și a-și dobîndi prestigiul național și internațional.

Muzica de film a fost supusă unor discuții critice în presă doar prin cîteva articole, muzica la Radio a constituit o preocupare numai atunci cînd programele au prezentat evidente deficiențe de concepție. Semnalăm de asemenea și neîngăduit de slaba atenție de care se bucură în presă activitatea marilor ansambluri de cîntece și dansuri, care cultivă un gen de spectacole muzical-coregrafice larg accesibile.

O lacună generală a criticii noastre este caracterul ei mult prea local și mărginit, care amenință să se transforme într-o lipsă cronică de perspectivă. Criticii din capitală, de pildă, nu se deplasează aproape niciodată în alte orașe ale țării, nici măcar cu prilejul premierelor la Operă, al Festivalurilor de muzică romînească, al sărbătoririi unor instituții muzicale, etc. Numeroasele instituții muzicale create în anii regimului democrat popular în toate regiunile țării au absolută nevoie de ajutorul unei critici muzicale competente, iar activitatea lor se cuvine să fie oglindită periodic și în presa centrală.

O lipsă tot atît de gravă, pe aceeași linie, este faptul că critica muzicală nu oglindește marile evenimente muzicale internaționale. Astfel, manifestările muzicale de însemnătate din lagărul socialist — Festivalul „Primăvara la Praga", „Bartók", Concursul „Ceaikovski" dela Moscova, — care s-ar cuveni analizate sistematic, nu intră, decît cu excepții incidentale, în sfera de cuprindere a criticilor noștri muzicali. Nici chiar cu ocazia deplasării unor mari colective artistice romînești (T.O.B la Moscova, Baletul T.O.B. la Sofia, Filarmonica „George Enescu" în diferite țări, Opereta la Budapesta și Varșovia etc.) — turnee care sînt de mare valoare propagandistică, critica noastră muzicală nu este prezentă măcar printr-un singur reprezentant competent, care să poată informa obiectiv și operativ publicul despre ecoul activității reprezentanților muzicii romînești în străinătate. Este un fenomen negativ, pentru a cărui lichidare socotim nimerit să se ia măsuri eficiente.

...Și compozitorii ?
...Nu știi ? ei răspund prin „critica tăcerii" !



Aruncînd o privire de ansamblu asupra peisajului vieții noastre muzicale și a modului în care diversele lui aspecte se reflectă în critica de specialitate, nu putem să nu ne oprim asupra unei activități caracteristice pentru larga răspîndire pe care au dobîndit-o arta și cultura în anii puterii populare. Ne referim la vasta mișcare de amatori, care a cuprins — în condițiile favorabile de dezvoltare ce i s-au creat și cu sprijinul organelor de Partid și de Stat

— masele de oameni ai muncii de la orașe și sate. Să ne gîndim la Festivalurile și concursurile anuale de artiști amatori, care scot la iveală nenumărate talente din sînul poporului, la dezvoltarea, necunoscută în trecut, a instituțiilor de învățămînt muzical elementar, mediu și superior. Toate aceste aspecte își găsesc o oglindire cu totul insuficientă în presă. Doar puțini dintre criticii muzicali s-au preocupat să adîncească acest fenomen deosebit de interesant, cu largi implicații social-culturale. Tov. Nicolae Parocescu este printre cei ce scriu articole interesante și fundamentate pe asemenea teme. Viorel Cosma are și el preocupări mai largi decît alți critici în această privință. Este însă mult prea puțin față de multitudinea și diversitatea acestor fenomene ale vieții muzicale actuale.

Dincolo de variatele forme de manifestare pe care le îmbracă viața muzicală, se ridică însă numeroasele și complexele probleme ale creației muzicale propriu zise. Domeniul acesta, important deopotrivă pentru orientarea publicului și îndrumarea compozitorilor, este slab reprezentat de critica muzicală. Problemele creației sînt atinse, în general, doar cu prilejul primelor audiții, și atunci într-o proporție adesea necorespunzătoare față de aspectele ridicate de interpretarea lucrărilor respective. Se scriu încă prea puține articole de sinteză, cu excepția evidentă a revistei „Muzica" și uneori a revistelor „Contemporanul", „Tribuna" și „Steaua". Ne bucurăm că în ultima vreme revista „Lupta de clasă" acordă o însemnătate sporită problemelor creației și criticii muzicale, publicînd materiale ample și substanțiale care dau un prețios ajutor îndrumării ideologice a compozitorilor și muzicologilor noștri. În cotidiane, articole generale apar însă numai la ocazii festive sau la început și sfîrșit de stagiune, cînd capătă un caracter sărbătoresc, de enumerare a succeselor obținute.

Considerăm deci ca util să afirmăm dreptul la existență și chiar necesitatea unor forme cît mai variate ale scrisului muzical, de la mica însemnare la marile studii de sinteză. În funcție de profilul fiecărei publicații — cotidian, periodic de cultură sau revistă de specialitate — critica muzicală trebuie să găsească forma și limbajul adecvat, avînd în vedere categoria de public căreia i se adresează publicația respectivă.

Se impune cu acuitate și discutarea problemei stilului criticii muzicale. Cît de necesară este frumusețea stilului într-o bună critică muzicală, în ce măsură riscă ea să se transforme în scop în sine, care este raportul dintre calitățile literare și exactitatea aprecierilor, cum trebuie întrebuințați termenii tehnici de specialitate — iată cîteva aspecte deosebit de importante.

Se vorbește foarte mult despre „literaturizare". Ca să delimităm strict planurile, trebuie să subliniem că tendința literaturizării criticii muzicale nu are nimic comun cu valoarea adevăratei literaturi despre muzică, în care și-au încercat puterile atîția scriitori și muzicieni vestiți. Înțelegem prin literaturizarea criticii tendința de a ocoli specificul muzical al problemei tratate, înlocuindu-l cu afirmații vagi, cu notarea mai mult sau mai puțin abilă a unor impresii generale stîrnite de muzica respectivă, înlocuirea aprecierilor cu o avalanșă de adjective uzate, de largă și curentă aplicare.

Nu odată, asemenea literaturizări au dus la aprecieri naturaliste, la o vulgarizare profund dăunătoare pentru înțelegerea adevărată a muzicii. Nu mai vorbim de faptul că, alunecînd pe panta unor asemenea formulări, cronicarul se poate sustrage lesne de la îndatorirea sa principală — aprecierea critică. Fără îndoială că o critică muzicală trebuie să fie scrisă într-un stil limpede, îngrijit, literar; dar, bine înțeles, această calitate nu este suficientă.

Pe de altă parte, cerința accesibilității, care ni se pare primordială în activitatea criticului, și asupra căreia au insistat cei mai de seamă reprezentanți ai genului, de la Bielinski și Stasov pînă la Romain Rolland, este uneori neglijată cu nepermisă îngăduință de criticii noștri. „Critica există nu numai pentru artiști, și poate chiar nu atît pentru ei, cît pentru masele largi de oameni care iubesc arta și beneficiază de ea în viața lor" — scrie cu justețe, în articolul său, Iurii Keldîș. În practică, mulți critici uită însă adesea acest principiu. Dintre multe exemple, vom cita de pildă, un pasaj dintr-o cronică, de altfel interesantă și judicioasă, semnată de Cornel Țăranu în „Tribuna", deci într-un săptămînal cultural de largă circulație: „Procedeele compozitorului (e vorba de Doru Popovici) ating complexitatea polimodalismului, aflat deseori în apropierea totalului cromatic, care sună însă mai totdeauna modal".

„Noi, publicul" — scrie într-un articol Stasov, înțelegînd prin aceasta o situare a criticilor în rîndurile ascultătorilor și spectatorilor, situare care de bună seamă nu se împacă cu înțelegerea îngustă a profesionalismului. Pe de altă parte, amintindu-l tot pe Stasov, critica este „trîmbița care trezește și cheamă", definiție cu care vine, desigur, în vădită contradicție tonul cenușiu, șters, de serviciu pe care îl mai remarcăm uneori în multe cronici ale noastre. Doru Popovici, de pildă, care în ultima vreme este tot mai activ pe tărîmul criticii, și care are calități prețioase în ce privește pregătirea profesională și combativitatea, păcătuiește adesea printr-un stil uniform, uscat, lipsit de atractivitate. În mulțimea cronicilor publicate în revista „Muzica", preocuparea pentru un stil viu și colorat ar trebui să fie de asemenea mult mai prezentă.

Este îmbucurător efortul tot mai multor critici de a da articolelor lor un relief, o culoare, un inedit, sporite. Personalizarea cronicii pe calea stilului — atîta timp cît nu se face în detrimentul clarității și exactității afirmației muzicale — ni se pare un proces necesar, care începe să se înfăptuiască și pe care publicațiile s-ar cuveni să-l încurajeze.

Cînd se vorbește despre stilul cronicii muzicale, se găsesc întotdeauna mijloacele de a-l ilustra negativ; din păcate, „perle" se găsesc într-adevăr din belșug. Putem afla, de pildă, fraze ca aceasta publicată în „Făclia" sub semnătura lui Gheorghe Merișescu: „În actul al doilea, într-o atmosferă senină și primăvăratică, soprana Stela Simonetti este constantă, pe linia interpretărilor bune, corecte, apărînd

în toată plenitudinea Doamnei Ruxandra în sufletul căreia se dă o copleşitoare luptă".

Din păcate, nici presa centrală, şi nici măcar cea de specialitate, nu sînt scutite de asemenea exemple: dovadă, aceste rînduri scrise de Viorel Cosma în „Muzica": „În acut tubează sunetele şi se aude efortul ce-l depune pentru a egala pasajele înalte cu cele medii...". Dar, oricît de răspîndite ar fi încă asemenea exemple, sesizarea lor nu trebuie să înlocuiască discutarea stilului propriu zis al cronicii muzicale. Stilul începe odată cu exprimarea logică şi gramaticală, el devine un apanaj al celor care au atins şi au depăşit corectitudinea. Lupta împotriva „literaturizării", a şablonului, platitudinii şi tehnicismului, efortul pentru definirea personalităţii, vioiciunii şi puterii de convingere, au devenit condiţii pentru maturizarea şi ridicarea eficacităţii criticii noastre muzicale.

O bună critică este fără îndoială şi un mijloc efectiv de educaţie muzicală. Publicul are posibilitatea, confruntînd opinia criticului cu propriile sale păreri, să şi le verifice, să găsească mijloacele de înţelegere şi să stabilească criteriile de judecare a muzicii.

Necesitatea combativităţii, pe care am mai dezbătut-o, trebuie privită şi prin prisma celei mai înalte răspunderi a criticului, aceea a formării gustului şi exigenţei, care la rîndul lor contribuie direct la educarea muzicală a maselor celor mai largi. Se întîmplă uneori un fenomen paradoxal: maeştrii consacraţi fiind ocoliţi de critică, rezervele de combativitate se revarsă asupra celor mai „mici" — de obicei tinerii interpreţi, compozitorii debutanţi de muzică uşoară sau — şi mai mult — amatorii. Firește că în toate cazurile exigenţa este necesară. Dar a face educaţie şi a sprijini manifestările artistice înseamnă a le judeca diferenţiat, în funcţie de prestigiul, de experienţa artiştilor, de viitorul lor, aplicînd criteriile cele mai severe tocmai asupra manifestărilor muzicale celor mai însemnate.

În ce priveşte discutarea în presă a activităţii educative, aceasta este aproape o excepţie. Munca propriu-zisă de educaţie muzicală, muncă susţinută în permanenţă de instituţii centrale ca Filarmonica „George Enescu" şi Radio-Televiziunea, de secretariatele artistice ale operelor şi filarmonicilor din toată ţara, ar merita să fie urmărită mai îndeaproape. Aceasta se desfăşoară de ani de zile organizată de respectivele redacţii şi lectorate, apelînd şi la forţele majorităţii criticilor şi muzicologilor noştri. Dar despre rezultatele acestei îndelungi activităţi, cine ştie în afară de aceia strict legaţi de ea? Aici, aportul critic permanent ar fi de o mare eficacitate. Nu se comentează niciodată calitatea concertelor-lecţii şi a emisiunilor de educaţie muzicală ale Radio-ului. Doar „Scînteia" a publicat un articol în care „Cursul de iniţiere muzicală prin radio" era apreciat în chip pozitiv. Dar în rest? Planul concertelor-lecţii ale Filarmonicii, ţinuta ideologică, calitatea conferinţelor şi a exemplificărilor, atractivitatea, unitatea lor ciclică — toate aceste elemente nu au fost niciodată analizate.

De trei ani funcţionează „Universitatea muncitorească de cultură muzicală". Considerăm că puţinele materiale pe această temă apărute în revista „Muzica" sînt insuficiente. Ar fi interesante concluziile ce se pot trage din activitatea universităţii sub dublul lor aspect: efectul asupra cursanţilor şi aprecierea nivelului la care conferenţiarii îşi îndeplinesc misiunea de educatori ai maselor largi.

O problemă importantă a criticii noastre este şi aceea a spaţiului pe care cotidianele şi periodicele din Capitală şi din restul ţării îl acordă materialelor reflectînd viaţa muzicală. Bineînţeles, nu ne referim aci la perioadele excepţionale, ca aceea a Festivalului Enescu.

Un fenomen îmbucurător este că organul Partidului, „Scînteia", acordă tot mai multă atenţie cronicilor muzicale. Dintre celelalte ziare, „Informaţia Bucureştiului" se cuvine relevată pentru asiduitatea şi consecvenţa cu care cronicarii săi urmăresc desfăşurarea vieţii muzicale din Capitală. Pe de altă parte, „Romînia Liberă", care are o tradiţie destul de îndelungată în ce priveşte critica muzicală, îi acordă în prezent, cantitativ, un loc redus, unele manifestări artistice importante neaflîndu-şi ecoul aşteptat de cititori. „Scînteia Tineretului", dacă nu găzduieşte decît rar cronici propriu-zise, care să comenteze viaţa muzicală, în schimb publică săptămînal folositoare avancronici, (semnate de obicei de E. Pricope), de natură să stimuleze interesul tineretului pentru concertele simfonice. Dintre celelalte cotidiane, „Steagul Roşu" şi „Munca" sînt foarte zgîrcite cînd e vorba de a oglindi manifestările muzicale, deşi ele ar putea aduce o contribuţie însemnată la atragerea spre muzică a marilor mase de oameni ai muncii.

Între periodicele săptămînale, „Contemporanul", în loc să lărgească sfera de cuprindere a vieţii muzicale, cît şi a multiplelor probleme ale muzicii, a îngustat-o. Este de observat că renunţarea la o pagină integrală de muzică (— aceasta împarte acum pagina cu plastica —) are o consecinţă negativă asupra capacităţii revistei de a-şi spune cuvîntul critic competent în legătură cu aspectele importante ale creaţiei şi interpretării muzicale. Activitatea muzicală ce pulsează destul de viu la Cluj nu-şi găseşte o reflectare pe măsură în ziarele şi revistele locale, excepţie făcînd, în parte, doar „Tribuna" şi „Steaua" dintre cele în limba romînă. S-ar cere ca în ziare şi îndeosebi în revistele clujene să apară cu şi mai mare regularitate cronici muzicale despre primele audiţii, despre manifestările artistice de calitate, despre producţia de discuri etc. Măsura în care publicaţiile timişorene („Drapelul Roşu", „Scrisul bănăţean", „Szabad Szo", „Wahrheit", „Pravda") publică cronici, avancronici, interviuri etc. este cu totul nesatisfăcătoare.

Se poate vorbi şi de starea de lucruri de la Iaşi, Braşov, Sibiu etc. În acest referat nu ne propunem însă să trecem în revistă lipsurile în ce priveşte critica muzicală în toate oraşele importante. Recunoaştem că multitudinea problemelor ce se ridică în faţa ziarelor locale, ca şi realitatea lipsei de cadre calificate, îngrădesc mult realizările pe acest tărîm. Este însă necesar să se facă noi eforturi pe această cale, şi într-un spirit mai creator. Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, Uniunea Compozitorilor, s-ar cuveni să organizeze mai dese deplasări ale compozitorilor şi criticilor din capitală pentru a oglindi viaţa muzi-

cală complexă a țării, eventual pentru a da orientări și a stimula elementele tinere ce pot activa pe tărîmul criticii în diferite centre culturale.

Ținem să accentuăm importanța pe care o are publicarea de informații și cronici muzicale în ziarele și revistele ce apar în limbile minorităților naționale. La „Neuer Weg", de pildă, muzica își găsește un loc important, mai cu seamă prin contribuția tov. Mocanu. În limba maghiară scriu un număr considerabil de critici, printre care desigur cei mai calificați activează la Cluj: Lakatos Istvan, Szegö Julia și alții, care scriu la „Igázsag", „Utunk" etc. La Tg. Mureș apar cronici ale dr. Birek Laszlo în ziarul local „Vörös Zasló", la Arad scrie, în ziarul „Vöros Lobogo", tînărul Nagyhalmágyi Iószef. La București, în publicațiile în limba maghiară scriu doi critici — Lazar Judith și Pinter Lajos — care asigură rubrica muzicală în ziarul „Elöre" și în diferite reviste. În general, toți acești critici activează cu sîrguință nu numai în ce privește problemele culturii muzicale a minorităților naționale, ci contribuie în chip pozitiv și la răspîndirea creației muzicale romînești în rîndurile oamenilor muncii maghiari, germani etc.

În legătură, în genere, cu spațiul limitat acordat de gazete criticii muzicale, avem datoria de a discuta un aspect negativ, ce poate fi întîlnit din păcate prea adesea în activitatea noastră. Recunoscînd răspunderea proprie ce revine redacțiilor ziarelor și revistelor, trebuie să combatem totuși modificările adesea nejustificate aduse materialelor criticilor muzicali. Se pune adesea o „surdină" criticii, se fac uneori tăieturi substanțiale, se impune un anumit stil oarecum incolor și impersonal, sub pretextul obținerii unei mai mari accesibilități. Deseori se „operează" articolele fără consultarea prealabilă a autorilor — de unde o seamă de inadvertențe care cad pe seama semnatarilor. Acest lucru se cere neapărat remediat, cu atît mai mult cu cît criticii au o răspundere mereu sporită în fața opiniei publice în ce privește seriozitatea și competența opiniilor formulate în scris.

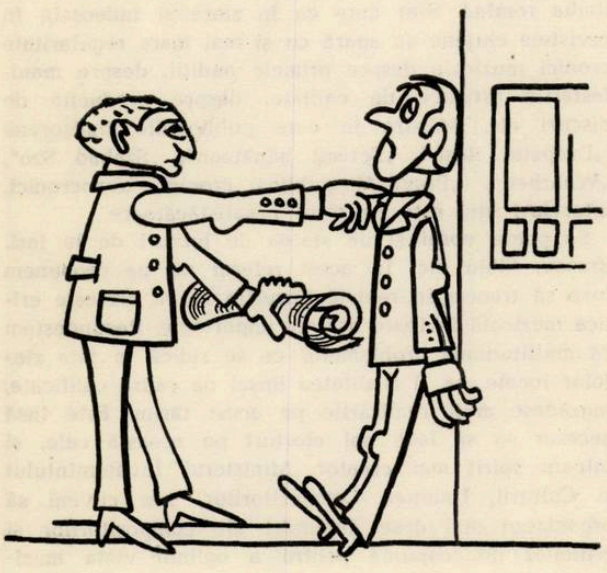
În concluzia acestui capitol al referatului nostru, trebuie să arătăm că o seamă de lacune și lipsuri ale criticii noastre muzicale se datoresc insuficientului spațiu acordat de ziare și reviste problemelor acestui sector important. O asemenea situație este nesatisfăcătoare atît pentru creatorii cît și interpreții noștri, mai ales pentru cei tineri — cît și pentru critici, care adeseori ar dori să dezbată problemele de actualitate, să urmărească procesul evolutiv al unui artist, al unui colectiv artistic. Fiecare artist, fiecare formație au dreptul să ceară a-și vedea munca oglindită critic în presă și acest deziderat nu se va putea realiza fără măsuri concrete pentru sporirea corespunzătoare a spațiului acordat problemelor muzicii în publicațiile noastre.

O problemă importantă este și aceea a promovării cadrelor de noi critici muzicali și muzicologi. Ei trebuie aleși dintre absolvenții fruntași ai conservatoarelor, din rîndurile tinerilor ridicați în condițiile culturii noastre noi socialiste, care să dovedească totodată orientare și gust în aprecierea fenomenului artistic, a vieții muzicale, însușiri ce pot fi educate numai printr-o participare susținută, activă la cît mai multe manifestări. Semnalăm cu satisfacție apariția *unor noi și tinere condeie critice, ca acelea ale lui* Petre Codreanu, Gheorghe Firca etc. Se impune însă din partea redacțiilor o muncă susținută de îndrumare și de control a tinerilor critici, înzestrați, în mod firesc — cu o experiență mai redusă. Astfel, au apărut cîteodată în „Contemporanul" și cronici ce nu au dat dovadă de o judecată echilibrată și științifică a manifestărilor analizate, adoptînd pe alocuri și un stil pretențios, în general nerecomandabil tuturor criticilor, dar mai ales celor ce trebuie să debuteze în această profesie cu probitate și modestie.

La capătul acestei analize, subsecția de critică dorește să-și facă și ea autocritica. Mai sînt încă multe de făcut pentru coordonarea activității criticilor noștri, pentru elaborarea — pe baza învățăturii marxist-leniniste despre artă — a unei metode cît mai partinice și mai științifice de apreciere a fenomenului muzical. Subsecția de critică nu a luat pînă acum atitudine — și va trebui pe viitor să o facă — în ce privește unele lipsuri profesionale și de orientare care se ivesc uneori în materialele de specialitate publicate în presa noastră. Întîlnirile criticilor au loc mult prea sporadic; lucrăm prea izolați, fiecare la locul nostru de muncă, și ne preocupăm prea puțin de problemele comune, de discutarea creatoare a realizărilor și lipsurilor noastre. O mai mare bunăvoință și disciplină atunci cînd *e vorba de rezolvarea unor sarcini* pe care numai împreună le putem rezolva, față de convocările la ședințe de lucru absolut necesare în mod periodic, ar avea un efect îmbucurător asupra eficienței și puterii de cuprindere a activității criticii. Consfătuirile noastre vor putea duce și la o repartizare mai judicioasă a criticilor pentru îmbrățișarea unor aspecte cît mai bogate și variate ale realității muzicale din țara noastră. Pe de altă parte, cerem sprijinul instituțiilor de propagare a culturii muzicale

UNII COMPOZITORI NU SUPORTĂ CRITICA

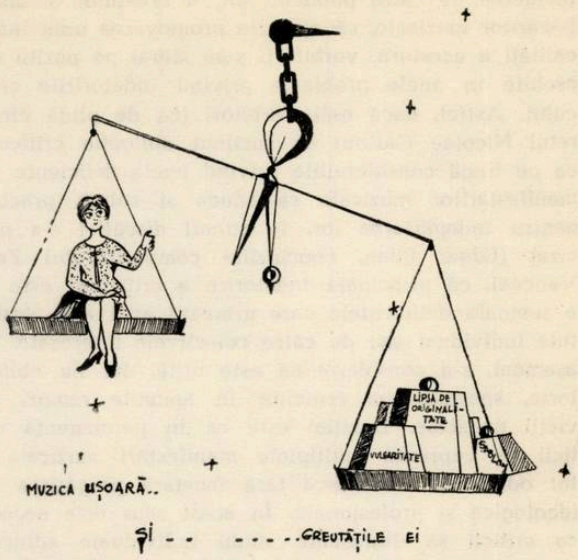
— Eu nu suport critica ?! Am fost doar de acord că dirijorul n-a înțeles lucrarea, că orchestra n-a fost pusă la punct, că solistul a fost slab etc, etc. Cît despre... partitură, să-și dea cu părerea admiratorii competenți, nu criticii !



— filarmonici, teatre muzicale, teatre de estradă, ansambluri de cîntece şi dansuri etc. — să ne dea tot concursul în munca noastră, sesizîndu-ne manifestările pe care le socotesc importante de a fi analizate şi consemnate, înlesnindu-ne, în chip sistematic, accesul în sălile de spectacol, concert, la repetiţii etc.

Acestea sînt în linii mari, problemele principale legate de dezvoltarea actuală a criticii muzicale în ţara noastră. Referatul a fost alcătuit ca o bază pentru discuţii, pe care le dorim cît mai rodnice. Concluziile se vor impune la capătul acestor discuţii. Am dori însă ca spiritul critic deschis şi sincer pe care ne-am străduit să-l imprimăm referatului, să aibă darul de a genera luări la cuvînt principiale, interesante, în cadrul unui schimb de păreri demn şi tovărăşesc.

Desene de Benedict Gănescu la paginile 4, 5, 8, 9, 12, 15 şi de Silvan la paginile 14, 16.



Din Gazeta de perete a Uniunii compozitorilor din R.P.R.

Din opiniile participanţilor la dezbateri

După prezentarea referatului, un mare număr de vorbitori şi-au adus contribuţia, de-a lungul a trei şedinţe, la discutarea problemelor actuale ale criticii noastre muzicale. Vorbitorii au subliniat eficienţa referatului în stimularea dezbaterilor, datorită analizei concrete a trăsăturilor pozitive şi îndeosebi a lipsurilor existente în acest domeniu.

Relevînd faptul că pentru prima dată se realizează o discuţie amplă privind sarcinile criticii muzicale din ţara noastră, vorbitorii şi-au exprimat părerea că în referat ar fi trebuit să fie prezent un capitol privitor la problemele de realizare artistică care preocupă astăzi atît pe compozitori cît şi pe ceilalţi muzicieni.

Mai mulţi vorbitori au scos în evidenţă îndatorirea criticii de a lărgi sfera ei de cuprindere — limitată adesea la domeniul concertelor simfonice şi recitalurilor cu artişti străini —, abordînd multilateral manifestările muzicale, cum sînt: primele audiţii de muzică românească, concertele corale (pe nedrept neglijate, cum a arătat compozitorul D. D. Botez, directorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"), spectacolele de teatru muzical — operă, operetă, estradă —, manifestările de muzică de cameră, concertele tinerilor muzicieni, producţiile Studioului Conservatorului, viaţa muzicală din întreprinderi, instituţii, de la sate, concertele ansamblurilor de cîntece şi dansuri, muzica de film, de scenă, discul, cartea muzicală. S-a subliniat că se impun reflectării în presă îndeosebi manifestările care reprezintă un progres al creaţiei şi vieţii muzicale, netrecîndu-se cu vederea, atunci cînd e cazul, aspectele de platitudine, lipsite de suflu viu, care nu sînt în măsură să întreţină interesul publicului. S-a recomandat de asemenea să fie reflectată activitatea unor instituţii cu activitate variată ca Filarmonicile sau Radiodifuziunea, unde pe lîngă concerte, se desfăşoară o intensă muncă de educaţie muzicală.

După ce au ilustrat modul cum critica muzicală a devenit eficientă, contribuind la îmbunătăţirea muncii în instituţii ca Filarmonica de Stat „George Enescu", sau publicaţii ca revista „Contemporanul" ş.a., vorbitorii au subliniat unele îndatoriri de bază ale criticilor. Astfel, s-a arătat că este necesară participarea cît mai directă a criticilor la procesul de pregătire a manifestărilor muzicale, pentru a putea îmbrăţişa aportul factorilor care contribuie la aceasta. S-a făcut observaţia că sprijinirea criticilor pe o largă documentaţie şi în primul rînd cercetarea atentă a partiturii este o condiţie indispensabilă pentru îndepărtarea erorilor ce se strecoară în cronicile muzicale. S-au relevat astfel, cazuri cînd o cronică (semnată de G. Bălan) reproşa regiei spectacolului cu „Oedip" de George Enescu de a fi folosit arbitrar maşina de vînt, ori se ştie că acest lucru este indicat în partitură de către compozitor. Tot astfel, aprecierile cu totul contradictorii asupra comportării unor artişti în timpul unui concert apărute simultan în cronici diferite nu sînt de natură să contribuie la o justă orientare a interpreţilor şi publicului. Astfel, privitor la interpretarea triplului concert pentru pian, vioară, flaut şi orchestră de Bach, în timp ce cronica semnată de A. Hoffman la 3 decembrie 1961 releva că nesincronizarea ritmică dintre solişti a făcut ca „edificiul sonor să se cam clatine din încheieturi" — cronica semnată de I. Simionescu la 9 decembrie, aprecia că „triplul concert s-a bucurat de o interpretare echilibrată"! Se manifestă uneori şi inexactităţi supărătoare în relatarea fenomenului muzical, ca de pildă, într-o cronică semnată de Al. Leahu, în care este confundat acompaniatorul la pian care a susţinut o parte a recitalului cu cel care a susţinut restul.

Înscriindu-se în unanimitate în afirmarea marii responsabilităţi a criticului, chemat să contribuie la în-

telegerea de către publicul larg a creațiilor și manifestărilor muzicale, să ajute la promovarea unei înalte calități a acestora, vorbitorii s-au situat pe poziții deosebite în unele probleme privind îndatoririle criticului. Astfel, dacă unii vorbitori (ca de pildă cîntărețul Nicolae Gafton) au susținut obligația criticului ca pe lîngă considerațiile privind unele deficiențe ale manifestărilor muzicale să aducă și soluții practice pentru îndepărtarea lor, în cursul discuției s-a precizat (Edgar Elian, concluziile compozitorului Zeno Vancea), că principala îndatorire a criticului este de a semnala deficiențele care urmează apoi a fi dezbătute individual sau de către colectivele interesate. De asemeni, s-a considerat că este utilă, dar nu obligatorie, specializarea criticilor în anumite ramuri ale vieții muzicale. Esențial este ca în permanență criticii să cuprindă multiplele manifestări muzicale și tot odată să adîncească fără încetare pregătirea lor ideologică și profesională. În acest sens este necesar ca criticii să desfășoare studii individuale adîncite, să-și lărgească orizontul teoretic și analitic, să-și asigure o planificare judicioasă a muncii, să nu se închisteze în opinii învechite, schematice, rămase în urma practicii muzicale. Deosebit de utilă pentru îmbogățirea curentului de opinii în critica noastră muzicală este participarea la dezbaterea în presă a problemelor de creație și interpretare de către compozitori, interpreți, pedagogi. Se impun ca necesare discuții cu caracter generalizator asupra diferitelor ramuri ale muzicii și vieții muzicale, care să lege problemele creației de cele ale interpretării, care să sintetizeze aprecierile anterioare și să reliefeze perspectivele de dezvoltare.

S-a subliniat (compozitorul Mauriciu Vescan) că datoria principală a cronicilor este de a arăta competent și documentat contribuția manifestării muzicale recenzate la educația estetică a publicului, la lărgirea orizontului spiritual al constructorilor socialismului. În acest sens este necesar să se depășească caracterul de analiză unilaterală prezent în unele cronici, luîndu-se în considerare mesajul de viață pe care îl exprimă opera și numai în legătură cu aceasta mijloacele stilistice. Cronicile trebuie să conțină un cald îndemn adresat compozitorilor și interpreților de a cînta viața nouă a patriei noastre. Un accent deosebit în cadrul discuțiilor a fost pus pe sustinerea unui climat favorabil criticii (Ada Brumaru, Ana Frost), atunci cînd aceasta este competentă și constructivă, pe întărirea combativității criticii. Au fost criticate unele cronici și recenzii apologetice lipsite de spirit critic, ca de pildă recenzia cărții „Jurjac" de P. Cîmpeanu, în care I. Hristea elogiind lucrarea a trecut sub tăcere numeroasele inadvertențe de ordin istoric muzical prezente aci. Consecvența în afirmarea atitudinii criticii este o condiție pentru prestigiul cronicii muzicale. S-a subliniat (prof. G. Avachian) că multe din cronicile muzicale care nu reliefează corespunzător trăsăturile artei unor muzicieni de seamă din țara noastră sau de peste hotare, prezentînd numai calitățile dar nu și lipsurile acestora, dovedesc fie o „abilitate" cu totul nejudicioasă, fie incompetență. Este necesar ca arta muzicienilor consacrați ca și a celor aflați la începutul carierei să fie analizată cu aceeași seriozitate și fermitate. Deosebit de importantă este problema criteriilor de apreciere. Vorbitorii (Radu Gheciu, I. Hristea) au arătat necesitatea respectării unor criterii constructive, obiective în critica muzicală: arta muzicienilor cu experiență trebuie analizată ținînd seama de exigențele îndreptățite de îndelunga lor dezvoltare, după cum arta tinerilor muzicieni trebuie discutată în lumina evoluției, a perspectivelor de creștere.

Un rol foarte important în activitatea criticului îl are exigența artistică, bunul gust. Vorbitorii (Hilda Jerea, Zeno Vancea ș.a.) au subliniat în această privință importanța talentului care trebuie să îl ajute pe critic să discearnă ceea ce este proaspăt și viu din punct de vedere artistic de ceea ce este prăfuit, învechit. Criticul trebuie să fie un militant activ pentru dezvoltarea exigenței și bunului gust în rîndul publicului, combătînd manifestările de cerințe scăzute din partea unor auditori.

Un rol de seamă în risipirea confuziilor și îndepărtarea deficiențelor ce se manifestă în cronicile muzicale îl are Biroul secției de muzicologie din Uniunea Compozitorilor, care trebuie să intervină prompt în discutarea unor asemenea aspecte. De asemeni, el poate iniția publicarea unor culegeri de cronici muzicale romînești din trecut și de azi, care să ofere învățăminte în acest sens (aceasta a fost sugerată de Romeo Ghircoiașiu și Viorel Cosma).

S-a arătat ca necesară organizarea de discuții cu caracter permanent între compozitori, critici și interpreți, privind reflectarea vieții muzicale în critică (V. Cristian).

În concluzia discuțiilor, compozitorul Zeno Vancea, secretarul Secției de muzicologie, și compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii compozitorilor au subliniat utilitatea acestora, au criticat lipsa de participare

Stilul apologetic mai persistă încă în unele cronici muzicale.

la dezbateri a marelui număr de compozitorii și interpreți invitați și au arătat necesitatea de a se organiza în viitor discuții despre critica muzicală și opiniile publicului față de aceasta.

Vorbitorii și-au manifestat dezaprobarea față de unele laturi neprincipiale, din cuvîntul cîntărețului N. Gafton.

Compozitorul Zeno Vancea a pus totodată la punct o afirmație eronată, exprimată de altfel confuz și încîlcit de Dimitrie Cuclin, după care și compozițiile scrise înlăuntrul „turnului de fildeș" ar putea reprezenta un interes.

În continuare, Zeno Vancea s-a referit la unele principii de bază ale orientării în activitatea criticii.

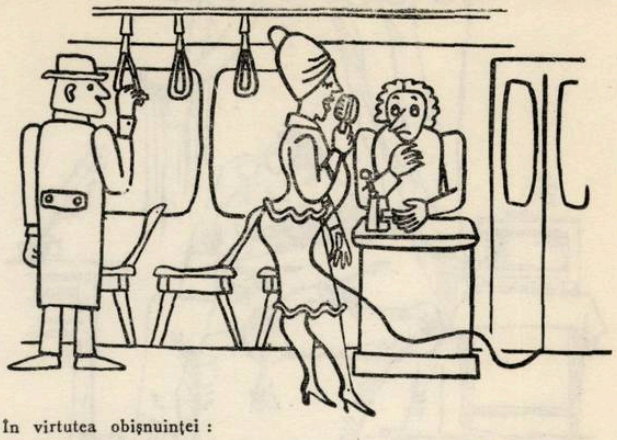
„Frumusețea artistică — se arată în „Bazele esteticii marxist-leniniste" în capitolul întitulat „Frumosul" (pag. 473, Editura Politică, 1961) — este întotdeauna produsul activității creatoare subiective, deși obiectiv condiționată, a artistului. Aprecierea estetică a fenomenelor reflectate, caracterizarea lor estetică, are o dublă natură. Pe de o parte, ea este foarte strîns legată de redarea particularităților estetice obiective ale fenomenelor reflectate. Arta are capacitatea de a reflecta veridic frumosul sau urîtul din viața reală. Pe de altă parte, aprecierea estetică înseamnă exprimarea prin imagini a idealului estetic al artistului".

Aplicînd acest adevăr în domeniul criticii muzicale cu scopul de a determina modul prin care criticul ajunge la trăirea estetică și astfel la înțelegerea operei de artă, trebuie să stabilim înainte de toate că „perceperea ei", se face pe două căi concomitente: 1) *intuitiv-emoțională* care ne dezvăluie fondul emoțional al muzicii, conținutul ei de sentimente și idei, și 2) *rațională-analitică* care însoțește procesul intuitiv-emoțional și prin care se ajunge la stabilirea relațiilor între conținut și formă, la determinarea mijloacelor de exprimare folosite de compozitor, la constatarea congruenței sau a incongruenței între conținut și formă, precum și la constatarea altor cauze care împiedică sau frînează trăirea estetică.

Ambele căi, în procesul psihic complex de audiere a unei lucrări sînt strîns legate, condiție obligatorie pentru sezisarea deplină a frumosului obiectiv cuprins în opera de artă. Acest proces poate fi înlesnit prin studierea prealabilă a unei lucrări, după cum anumite concluzii ale procesului analitic din timpul audierii pot fi adîncite printr-un control ulterior. O condiție indispensabilă pentru ca trăirea estetică să aibă loc și astfel să se realizeze înțelegerea deplină a operei de artă, constă într-un anumit grad de sensibilitate, în facultatea de apropiere pe calea intuitiv-emoțională de o lucrare muzicală. Raționamentul singur, fie el bazat chiar pe logica cea mai ascuțită, nu poate suplini această elementară condiție, iar talentul literar oricît de evident îngăduind criticului cele mai interesante fabulații pe marginea muzicii — nu poate înlocui și ascunde lipsa sensibilității muzicale a unui critic. Excesul de literaturizare care amenință pe unii critici izvorăște — a spus Zeno Vancea — tocmai din această lipsă de sensibilitate sau dintr-o sensibilitate insuficient de dezvoltată.

Pentru a putea îndeplini cu maximum de eficiență importanta sa misiune, criticul trebuie să posede în egală măsură ambele facultăți, aceea de a simți intuitiv muzica, de a dispune de o largă gamă emoțională, de a vibra nu numai în contact cu muzica de expresie tragică dar și atunci cînd ea redă o atmosferă de veselie, precum și de a cuprinde și *rațional* fenomenul muzical, de a putea motiva în același timp reacțiile emoționale ale sale și ale altora. Criticul trebuie să posede ceea ce se numește „temperament de artist", la fel ca un creator sau interpret, să aibă deci fantezie, capacitatea de a se entuziasma, să fie în felul său un artist dedublat de un om de știință; altminteri va semăna cu Beckmesser din „Maeștrii cîntăreți", care judeca efuziunile lirice ale lui Walter Stolzing după un tabel de reguli seci.

Unele cîntărețe de muzică ușoară înlocuiesc vocea cu... microfonul.



În virtutea obișnuinței :

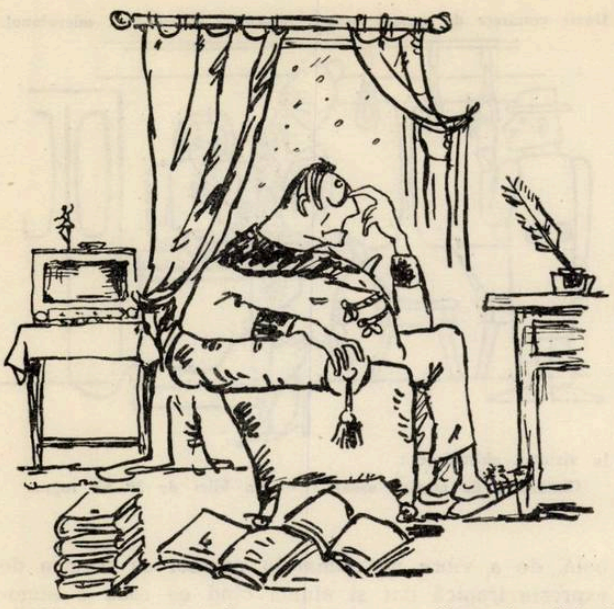
Cîntăreața de muzică ușoară : — un bilet de 30 vă rog,...

Posedînd desigur cunoștințele necesare, criticul are datoria de a trece dincolo de consemnarea pedantă a perfecțiunii sau imperfecțiunii tehnice a intepretului, de a arăta în ce măsură meșteșugul tehnic al interpretului este la înălțimea lucrării interpretate și în ce măsură interpretul a dat viață operei în concordanță cu intențiile compozitorului. Este greșit să credem că în privința tălmăcirii unei lucrări trebuie să existe rigori matematice, căci aici intră în joc inevitabilul element subiectiv al interpretului. Interpretările Simfoniilor lui Beethoven de către Toscanini, Furtwängler, Ferdinand Löwe și Franz Schalk — aceștia doi din urmă continuatorii direcți ai tradiției vieneze ale interpretării muzicii clasice — și de alții, au fost la fel de autentice întrucît, deși au existat anumite diferențe în concepție, acestea nu au alterat stilul, spiritul beethovenian.

După audierea unei lucrări, aceasta poate să-i placă sau să nu-i placă criticului, și în privința aceasta esența reacțiilor sale emoționale nu se deosebește de aceea a unui ascultător nespecializat. Deosebirea între public și critic rezidă tocmai în diferența de nivel a procesului rațional analitic.

Întrucît opera de artă reflectă cu mijloacele ei specifice realitatea, viața societății din care face parte compozitorul, atitudinea compozitorului față de viață, precum și concepțiile sale politico-sociale, rostul criticului este — cum s-a arătat și în referat — de a examina o operă de artă din acest punct de vedere, de a arăta concret de pe poziția învățăturii marxist-leniniste, semnificația ideologică și socială, rolul ei pozitiv sau negativ în viața societății.

Criticului muzical îi revine sarcina importantă de a educa acel public care, obișnuit cu un anumit tipar



Plouă, nu mă mai duc la concert, am literatură suficientă pentru a face o cronică „documentată"

estetic, în general cel din veacul al XIX-lea, mai ales cel romantic, trebuie ajutat să-şi învingă anumite prejudecăţi, anumite canoane artistice. Pentru aceasta este necesar ca criticul să fie înarmat cu temeinice cunoştinţe din celelalte domenii ale muzicologiei — cum just a remarcat muzicologul Romeo Ghircoiaşiu —, cu o corespunzătoare cultură literară, estetică şi filozofică, bazată pe învăţătura marxist-leninistă.

Desigur, critica muzicală este o activitate dificilă. Neavînd mijloacele de investigaţie şi de control de care dispun ştiinţele exacte, bisturiul anatomistului, microscopul, controlul matematic al fizicianului, analizele chimice, în mod inevitabil în judecata criticului de artă se vor strecura mai mult sau mai puţin elemente subiective. Acestea pot fi determinate de multe cauze printre care afinitatea temperamentală: unii sînt mai sensibili faţă de un conţinut tragic, alţii preferă să fie ridicaţi în sfera sentimentelor luminoase, a unui optimism viguros, unora le plac anumite mijloace de exprimare, altora altele, sensibilitatea unora înclină mai mult spre un anumit fel al formei naţionale, alţii preferă în schimb transformarea creatoare a substanţei populare. Atîta timp cît preferinţele criticului nu sînt proclamate drept *norme generale valabile şi obligatorii* pentru toată lumea, aceste preferinţe sînt admisibile pînă la un punct, izvorînd din inevitabilul element subiectiv. Afirmăm că numai pînă la un punct, deoarece judecăţile izvorîte din aceste preferinţe cu caracter subiectiv pot fi verificate, corectate cu ajutorul unor criterii obiective, ştiinţifice.

Nu există compozitor a cărui muzică să placă cu o intensitate egală tuturor: de aceea vom afla întotdeauna chiar şi în rîndurile celui mai iniţiat public preferinţe pentru unul sau altul dintre marii compozitori.

Referatul a arătat şi neajunsul de a emite judecăţile critice pe baza unor concepţii înguste, unor idei preconcepute, decapitînd orice operă de artă ce nu intră în patul lui Procust, artificial construit, al criticului. Pornind de la concepţia greşită că o lucrare care nu are un conţinut emoţional intens dramatic şi tragic, ci aparţine altor sfere ale vieţii emoţionale, se susţine că aceasta ar trebui categorisită numaidecît ca idilică, semănătoristă şi considerată ca nesemnificativă pentru zilele noastre. Una dintre confuziile ce se pot întîlni uneori în cronicile noastre muzicale constă în identificarea tensiunii emoţionale, indiferent de felul sentimentului, cu tensiunea dramatică. Se ştie însă că, de exemplu, Simfonia clasică a lui Prokofiev — numai lumină aproape fără umbră — care conţine o atît de mare tensiune dinamică, a fost simţită de compozitor la un atît de înalt grad al tensiunii emoţionale încît lasă în urmă foarte multe lucrări cu caracter tragic.

Tot atît de dăunătoare sînt de altfel şi oscilările prezente în unele articole apărute în revista „Contemporanul" şi „Tribuna", între discutarea necritică a mijloacelor de exprimare muzicală ce aparţin mai ales curentelor în vogă în Apus şi între acele articole în care autorul militează pentru realismul socialist.

Cu toate deficienţele existente încă în activitatea criticilor noştri muzicali, totuşi datorită îndrumărilor şi sprijinului de care se bucură, datorită maturizării experienţelor sporite, nivelul criticii a crescut totuşi considerabil în ultimii ani. Mai rămîn încă, desigur, multe de făcut; criticii noştri trebuie să depună un permanent efort pentru însuşirea cît mai profundă a învăţăturii marxist-leniniste, pentru lărgirea cunoştinţelor profesionale. Odată cu exigenţa crescîndă faţă de propria lor muncă, trebuie să se manifeste o exigenţă şi mai mare faţă de fenomenul muzical, faţă de creaţia şi activitatea interpretativă, de educaţia muzicală. În acest fel ei vor putea aduce o contribuţie şi mai eficientă în dezvoltarea culturii noastre muzicale.

Unii critici vădesc tendinţa de a înlocui cronica competentă printr-o literaturizare facilă; ei folosesc termeni neadecvaţi ca, de exemplu: „sonoritatea «cărnoasă» a celestei".

— Maestre, aş dori un cotlet şi tocătură pentru sarmale...

Contribuții la studiul procesului de creație în cîntecul popular romînesc

de LIVIU COMES

Datorită caracterului lor lapidar, rezultat dintr-o îndelungată cizelare, cîntecele populare se impun cercetătorului la prima vedere ca expresii artistice cristalizate în forme definitive. Iată de ce numeroase studii abordează folclorul muzical mai ales sub aspectul lui static, cercetătorii limitîndu-se la analize, comparații și clasificări morfologice. În schimb, deslușirea — mult mai anevoioasă — a procesului propriu zis de creație se află încă abia la început.

O achiziție valoroasă în studierea folclorului muzical o constituie fără îndoială noțiunea de *formulă melodică*. Întrevăzută mai de mult de unii cercetători (Bartók, Drăgoi, Breazul), în ultimul timp ea a reținut în mod deosebit atenția folcloriștilor noștri (Gh. Ciobanu, P. Carp-Pelatti, Em. Comișel, Tr. Mîrza). Formula melodică, grupare de cîteva sunete cu o individualitate bine conturată prin plasticitatea și expresivitatea ei, se caracterizează în același timp și printr-o mare frecvență în cîntecele populare. Pe lîngă interesul pe care îl prezintă în stabilirea specificului național sau regional, formula melodică mai contribuie și la înțelegerea procesului de creație a folclorului muzical.

După părerea unor cercetători, creatorul popular nu ar fi decît un abil mînuitor al acestor formule, rolul său constînd doar în alegerea și combinarea lor iscusită. Acest proces s-ar efectua pe baza funcțiunii formulelor în cîntece. Emilia Comișel împarte formulele melodice — după funcțiunea pe care o îndeplinesc — în mai multe categorii, deosebind formule *introductive, inițiale, mediane* și *finale* [1]).

Formulele melodice au un oarecare grad de suplețe, prin *variantele* sub care apar în diferite cîntece. Paula Carp-Pelatti studiază evoluția și transformarea formulelor melodice tradiționale prin aportul creatorului popular, arătînd că varierea lor poate ajunge pînă la crearea de noi formule. [2]).

Alegerea, combinarea și varierea formulelor melodice reprezintă, desigur, aspecte ale procesului de creație, dar sînt departe de a-l explica în întregime. Într-un studiu recent, Sabin V. Drăgoi se declară chiar împotriva teoriilor „potrivit cărora cîntărețul popular operează cu elemente fixe pe care le combină întîmplător, inconștient. Logica extraordinară a creației populare demonstrează simțul de echilibru și legitatea ei din care izvorăsc realizări artistice de mare valoare și frumusețe" [3]).

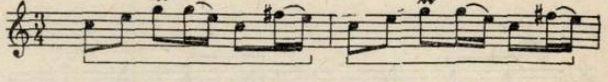
Cu toate dimensiunile sale miniaturale, cîntecul popular cuprinde o mare bogăție de imagini și sentimente, cu tensiuni, conflicte, culminații și dezlegări, a căror exprimare ar fi greu de realizat numai printr-o înșiruire de formule, oricît de ingenios ar fi ele combinate. Aici intervine un alt element al procesului de creație și anume *evoluția*. Examinînd din acest punct de vedere materialul muzical al unui cîntec popular, vom observa că, alături de materialul expozitiv de bază, mai apare și unul derivat prin evoluția acestuia. Cercetînd apoi procedeele utilizate în acest scop, vom fi surprinși de bogăția și varietatea lor.

Bazați pe ideea că formula melodică nu constituie decît materialul inițial al unui cîntec, ne-am propus să cercetăm modul în care acesta este transformat. Studiile noastre ne-au dus la concluzia că în muzica populară, ca și în cea cultă, evoluția este o parte integrantă a procesului de creație — realizată, bineînțeles, la nivelul și proporțiile cîntecului popular.

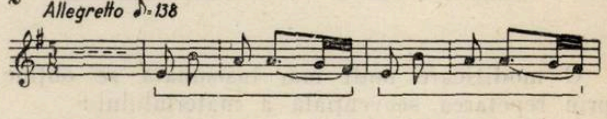
Vom demonstra întîi cîteva din cele mai obișnuite modalități de evoluție întîlnite în muzica noastră populară, arătînd apoi în ce mod contribuie ele la construirea diferitelor cîntece.

Cel mai simplu procedeu îl constituie *repetarea* nevariată. Ea servește la sublinierea unei idei muzicale. Este frecvent utilizată în dansuri, dar se întîlnește destul de des și în cîntece.

1 *Allegretto* ♩=120-126



2 *Allegretto* ♪=138



Materialul muzical poate fi valorificat și mai bine prin schimbări, care îl pun într-o nouă lumină. Acestea pot rezulta din modificări ale liniei melodice, ale ritmului sau ale ambelor elemente.

a) *Modificări melodice.*

O modificare minimă o constituie prelungirea sunetului de la sfîrșitul părții repetate. Ea are ca rezultat o apropiere a celor două părți, care

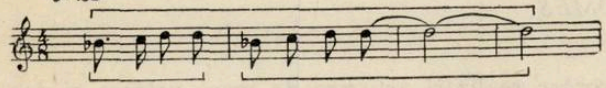
1) Em. Comișel : Preliminarii la studiul științific al doinei. (Rev. de Folclor nr. 1—2/1959 pag. 167—169).

2) P. Carp-Pelatti : Formulele melodice în cîntul popular. („Muzica" nr. 11/1956 pag. 12)

3) Sabin V. Drăgoi : Simetrie și asimetrie în cîntecul popular romînesc. („Muzica" nr. 12/1960 pag. 27).

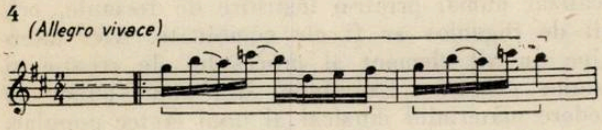
sînt percepute ca un tot, tocmai din cauza deosebirii dintre ele. Este un principiu bine cunoscut în studiul formelor muzicale după care asemănările despart, în timp ce deosebirile unesc [4]).

3 ♩ = 132



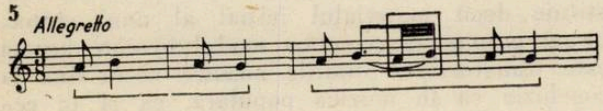
Același efect îl are și aplicarea procedeului invers, de repetare prescurtată, deoarece se obțin și aici deosebiri care unesc cele două părți.

4 (Allegro vivace)



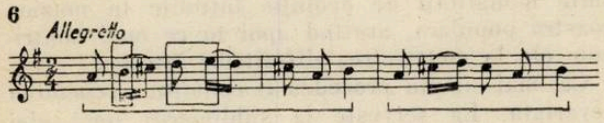
Partea repetată poate să devină și mai diferită de prima, prin îmbogățirea ei cu note melodice [5])

5 Allegretto



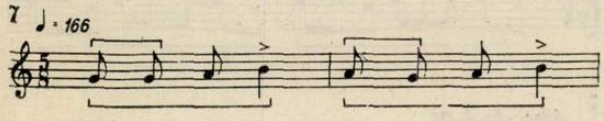
sau, dimpotrivă, prin suprimarea unor note din linia melodică a părții inițiale :

6 Allegretto



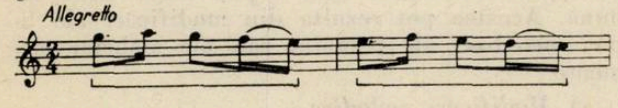
Schimbarea intervalelor constituie de asemenea un procedeu de transformare :

7 ♩ = 166



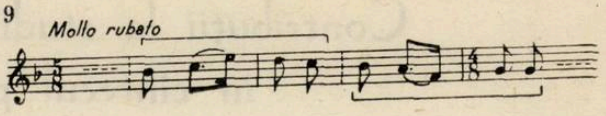
O modificare mult mai însemnată se obține prin repetarea secvențială a materialului :

8 Allegretto



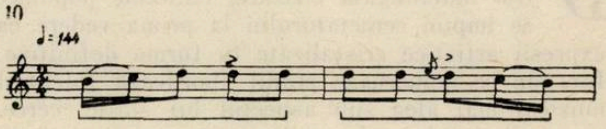
Tot prin modificarea liniei melodice se poate obține o inversare a ei

9 Molto rubato



care poate ajunge pînă la aspectul denumit „în oglindă".

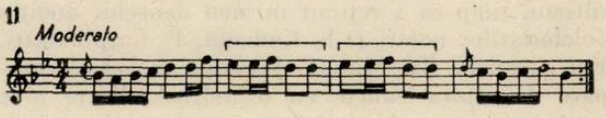
10 ♩ = 144



b) *Modificări ale ritmului*

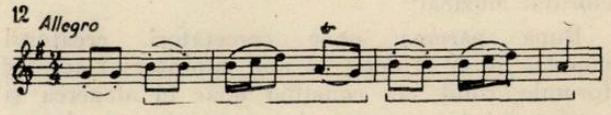
Cel mai simplu procedeu constă aici în trecerea melodiei dintr-o măsură accentuată într-una neaccentuată sau invers

11 Moderato



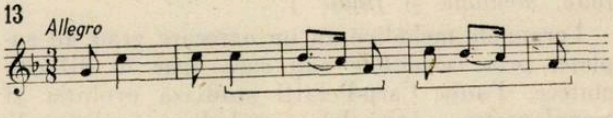
Trecerea de pe timp slab pe timp tare, și invers, este extrem de frecventă în dansuri, devenind aproape o manieră :

12 Allegro



Mutarea accentelor poate duce la o variație ritmică de mare expresivitate :

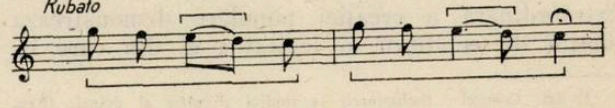
13 Allegro



Frecvența mare a acestui procedeu în muzica noastră populară a fost observată încă de mult de Sabin V. Drăgoi : „... accentul în muzica românească în general, iar la dansuri în special, are o elasticitate neîntrecută și nebănuită" [6]).

Alte transformări ritmice se obțin prin modificări ale duratei sunetelor :

14 Rubato



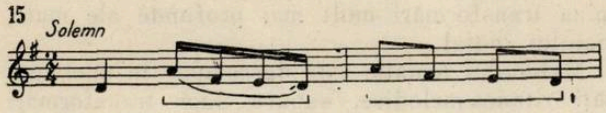
4) I. V. Sposobin : Forme muzicale, Moscova 1949, Muzghiz.

5) Aici s-ar putea dezvolta un intreg capitol, foarte vast, al ornamentației melodice, atit de bogată și variată in muzica noastră populară, — ceea ce ar depăși însă cadrul studiului nostru. În exemplele date am evitat chiar, — in limita posibilităților — melodiile prea mult ornamentate, in care diversele procedee de dezvoltare nu ar putea fi scoase in evidență cu destulă claritate.

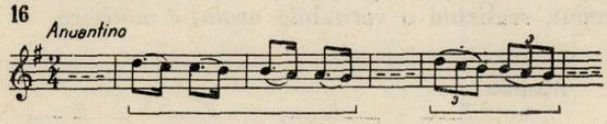
6) Sabin V. Drăgoi : Monografia muzicală a comunei Belinț (Craiova, 1934, pag. 126)

Cînd sînt modificate în mod egal valorile tuturor notelor, se produce fie o augmentare, fie o diminuție.

15 *Solemn*



16 *Anuentino*



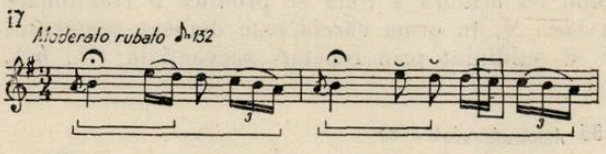
c) *Modificări combinate.*

Procedeele înșirate pînă aici se întîlnesc mai rar izolate; ele apar de cele mai mult ori combinate între ele, dînd naștere unei varietăți imense de transformări ale materialului muzical.

Dăm cîteva exemple de astfel de combinații.

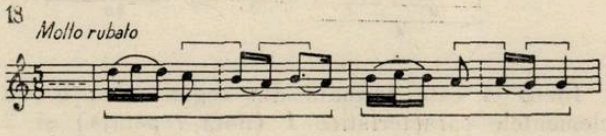
Modificări ritmice, cu adăugiri de note melodice:

17 *Moderato rubato* ♪=132



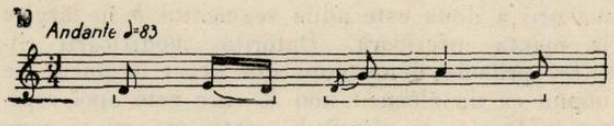
Repetare secvențială, cu modificări melodice:

18 *Molto rubato*



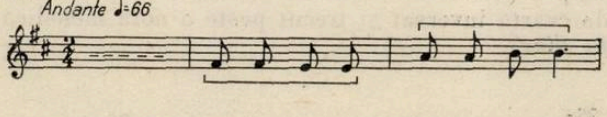
Repetare secvențială, cu modificări ritmice:

19 *Andante* ♩=83



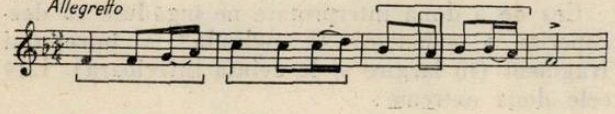
Repetare secvențială, cu inversare și schimbare ritmică:

20 *Andante* ♩=66



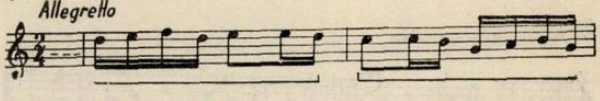
Repetare secvențială, cu inversare și modificare melodică:

21 *Allegretto*



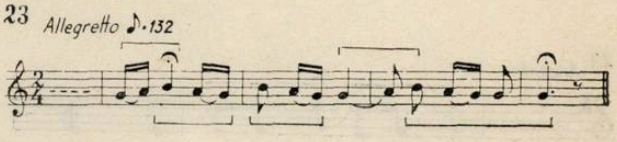
Repetare secvențială „în oglindă"

22 *Allegretto*



Inversare, schimbare ritmică, melodică și de accent:

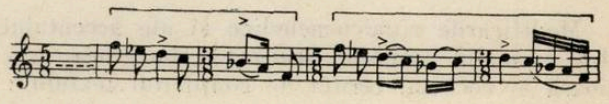
23 *Allegretto* ♪=132



Exemplele de acest fel se pot multiplica la infinit[7]). Ceea ce trebuie însă reținut este faptul că, prin combinarea acestor procedee, materialul muzical este transformat în mod multilateral și complex.

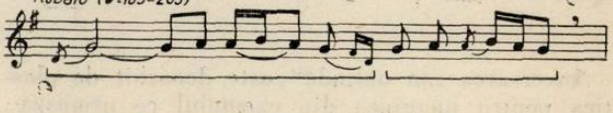
Grație acestor transformări, o idee muzicală poate cîștiga fie o exprimare mai amplă:

24



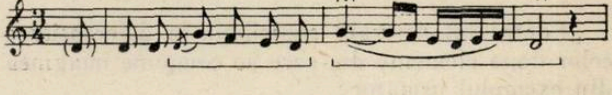
fie dimpotrivă, una mai concisă:

25 *Rubato* (♪=185–205)



Alteori, expresia derivată poate avea un caracter contrastant față de cea inițială.

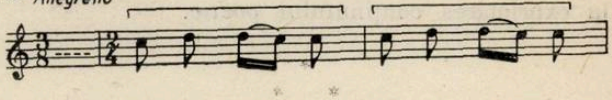
26 *Poco rubato* (♩=cca 94)



Toate aceste transformări, pe lîngă faptul că scot la iveală noi valențe ale materialului muzical, contribuie în același timp la adîncirea conținutului imaginii poetice exprimat în text. Iată cîteva exemple.

O repetare identică subliniază confruntarea a două imagini:

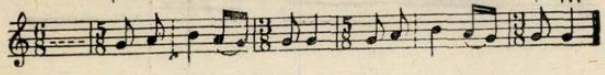
27 *Allegretto*



7) Numărul redus de exemple citate nu însemnează că ele sînt puține și ar reprezenta excepții; dimpotrivă, în orice colecție de folclor se găsesc cu ușurință zeci de exemple care pot ilustra oricare din aspectele prezentate în acest studiu.

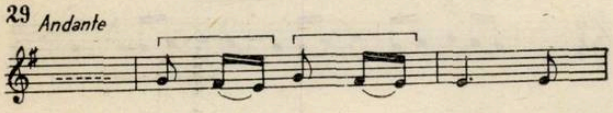
O enumerare devine mai sugestivă, tot prin repetare :

28 *Poco rubato recitativo*



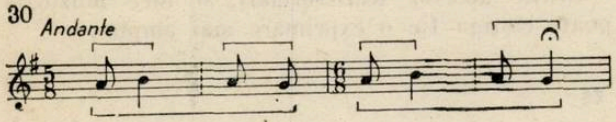
Repetarea poate creia o atmosferă de monotonie :

29 *Andante*



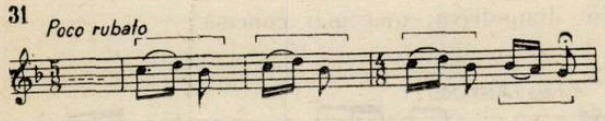
Repetarea alternativ ascendentă şi descendentă a unui mic motiv ritmico-melodic, redă în mod plastic imaginea mişcării de legănat :

30 *Andante*



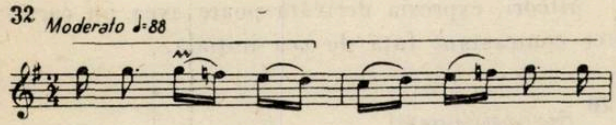
Modificările ritmico-melodice şi ale accentului din exemplul următor realizează imaginea graţioasă şi cochetă, cerută de conţinutul textului :

31 *Poco rubato*



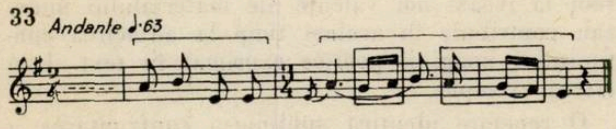
Inversarea „în oglindă" este deosebit de plastică pentru imaginea din exemplul ce urmează :

32 *Moderato* ♩=88



„Contrastul derivat" contribuie la diferenţierea celor două elemente din care se compune imaginea din exemplul următor :

33 *Andante* ♩=63



Şi aici s-ar putea da încă numeroase exemple, care să demonstreze rolul acestor transformări în exprimarea conţinutului poetic.

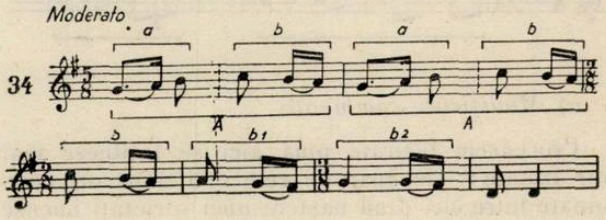
*
* *

Procedeele demonstrate pînă aci, cu toată varietatea lor, nu schimbă în mod esenţial materialul muzical de bază, încît acesta poate fi recunoscut cu destulă uşurinţă şi în noua sa înfăţişare. Alături însă de aceste procedee, în cîntecul popular romînesc mai găsim utilizate şi altele, care acţionînd asupra structurii, determină transformări mult mai profunde ale materialului iniţial.

Materialul tematic este descompus în mici unităţi ritmico-melodice, supuse unor transformări separate şi apoi regrupate în alt fel decît la început, realizînd o veritabilă *evoluţie motivică.*

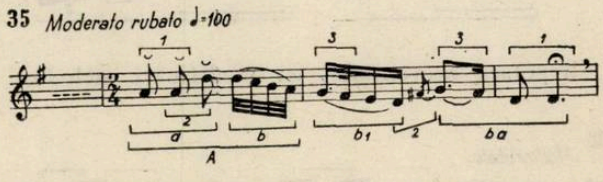
Moderato

34



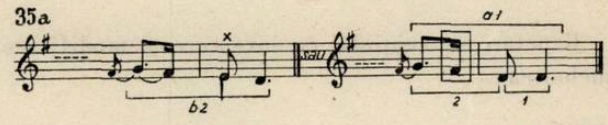
Ideea *A* din prima măsură repetată în măsura a doua, este formată din două unităţi ritmico-melodice *a* şi *b*, dintre care a doua derivă din prima prin inversare şi schimbare ritmică. Începînd cu măsura a treia se produce o fracţionare a ideii *A*, în urma căreia este detaşat segmentul *b* şi subliniat prin repetări secvenţiale (b_1, b_2).

35 *Moderato rubato* ♩=100



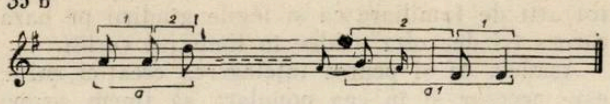
Ideea *A* este formată din segmentele : *a*, cu elementele caracteristice *1* (nota repetată) şi *2* (saltul de cvartă), precum şi *b*. Acest material, care ocupă prima măsură, este modificat şi restructurat în măsurile următoare : la începutul măsurii a doua este adus segmentul *b* în lărgire la cvinta inferioară. Datorită modificării ritmice, primele două note din acest segment se impun ca un element nou *3*, care este apoi repetat în lărgire la sfîrşitul acestei măsuri şi completat cu nota repetată din măsura a treia, cu care formează împreună segmentul *b a*. Acest din urmă segment reprezintă o sinteză între *b* şi *a*, cuprinzînd cîte un element caracteristic din fiecare (*3* şi *1*). Mai mult chiar, el pare în acelaşi timp *b* (schimbat ritmico-melodic) şi *a* (cu saltul de cvartă inversat şi trecut peste o notă melodică *fa diez*).

35a



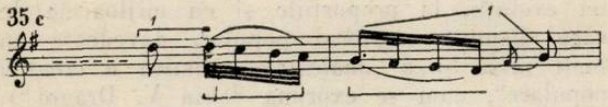
Cea de a doua interpretare ne îngăduie să descoperim o simetrie „în oglindă" a întregului fragment (în lărgire şi la cvinta inferioară). Iată cele două extreme :

35 b



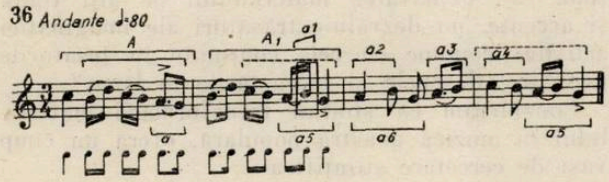
precum și părțile din mijloc :

35 c



Observăm în acest exemplu că modificările suferite de micile părți componente, dau naștere unor noi elemente în sînul ideii muzicale, producînd nu numai o simplă transformare ci și o evoluție a ei. Sabin V. Drăgoi vorbește despre o „dialectică a creației populare" : „un element ce se realizează calitativ în alt element, strîns legat de celelalte părți ale melodiei și tot odată reprezintă o manifestare evidentă a interdependenței ritmico-melodice în realizarea unității logice și expresive a întregului" [8]).

36 Andante ♩=80

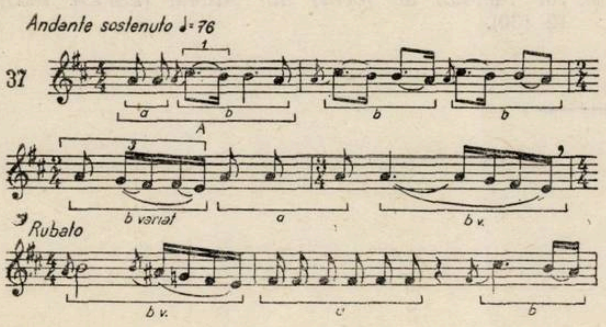


Ideea *A* din prima măsură este repetată în măsura a doua, cu schimbări ritmico-melodice și de accent (A_1), realizînd din punct de vedere ritmic o simetrie „în oglindă". Segmentul *a* din această idee evoluează în două sensuri : pe de o parte a_1, a_2, a_3 și a_4, obținute prin simple schimbări ritmico-melodice, pe de altă parte a_5 și a_6, rezultate prin amplificare cu o notă melodică. Atragem atenția asupra simetriei melodice din măsura a treia precum și asupra repetării parțiale a materialului măsurii a doua în măsura a patra, cu schimbarea accentului. (De altfel măsura a patra poate fi considerată în același timp drept o exprimare mai concisă a ideii A din prima măsură).

Transformarea materialului muzical prin evoluția motivică mai redusă în unele cîntece populare, este remarcabilă în altele. Există și cîntece construite pe o singură idee muzicală, dezvoltată prin procedeele arătate.

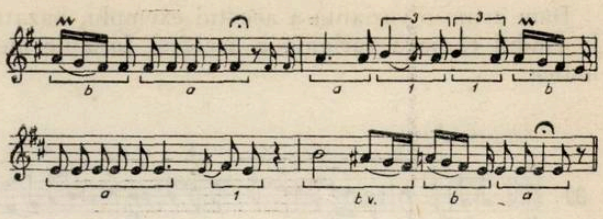
Andante sostenuto ♩=76

37



Rubato

8) Sabin V. Drăgoi : Simetrie și asimetrie în cîntecul popular romînesc („Muzica" 11/1960 p. 22)



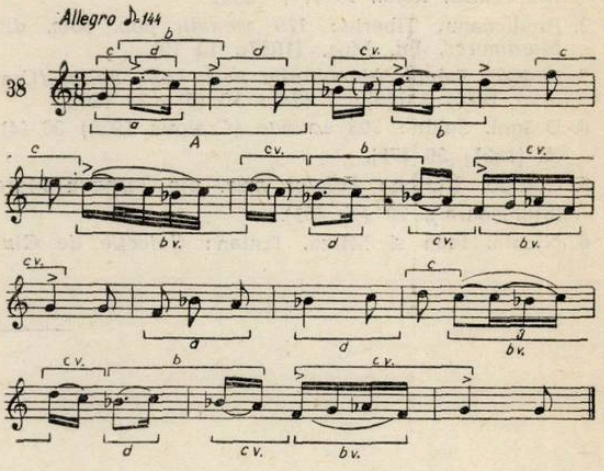
Ideea inițială *A* este formată din unitățile *a* și *b*, cea din urmă conținînd elementul *1*. Din acest material este construit întregul cîntec prin transformarea, dezvoltarea și restructurarea acestor subdiviziuni. Proveniența tuturor fragmentelor ulterioare din ideia inițială și lipsa oricărui alt element eterogen duc la o mare unitate a cîntecului.

Este, desigur, evident că la baza alcătuirii acestui cîntec se află cu totul alt mecanism decît combinarea unor formule. Formula melodică există și aici, în prima măsură (*A*) cu toate trăsăturile ei : expresivitate, individualitate distinctă și frecvență (sub diferite variante) în mai multe cîntece. Acest exemplu ne arată însă că ea mai posedă încă o trăsătură : anume, conține elemente care pot fi dezvoltate. Din acest punct de vedere, putem vorbi de „formulă-motiv", pentru a sublinia că nu este un element fix, închistat, cel mult oscilant în cadrul unor variante, ci dimpotrivă un element deschis, care pe lîngă alte calități o mai are și pe aceea de a conține în germene numeroase posibilități de dezvoltare.

Potențialul latent al unei astfel de formule-motiv este de multe ori considerabil și nu se valorifică în întregime într-un cîntec. Aici intervin „variantele" cîntecului, care exploatează fie aceleași laturi, fie altele, ale aceleiași formule. Cu cît predomină dezvoltarea laturilor comune, cu atît variantele sînt mai apropiate, și invers. Bineînțeles că atunci cînd însăși formula melodică de bază este prezentă într-o variantă a ei, de la început sînt date noi posibilități de dezvoltare.

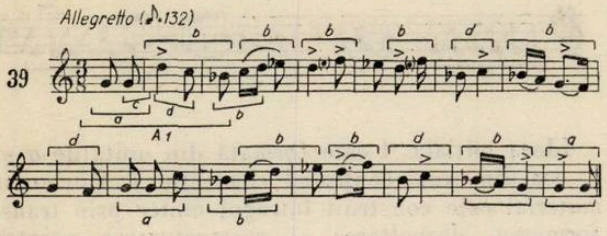
Allegro ♩=144

38



Materialul muzical se găsește aici în formula *A* din prima măsură, formată din unitățile *a, b, c* și *d* a căror transformare și evoluție sînt cît se poate de evidente.

Dăm acum o variantă a acestui exemplu, bazată la rîndul ei pe o variantă a aceleași formule melodice.



Formula A_1 este o variantă a formulei A din exemplul precedent, cuprinzînd elemente comune (c și d), precum și elemente diferite (a și b). Din dezvoltarea acestora vor rezulta atît asemănările, cît și deosebirile dintre cele două exemple.

Ajungînd la încheierea șirului demonstrațiilor noastre, trebuie să subliniem că problema care a constituit obiectul acestui studiu are o deosebită importanță, deoarece ne înlesnește o pătrundere mai adîncă în intimitatea procesului de creație populară și ne dezvăluie caracterul complex al acestuia. Pe lîngă creerea unui material de bază constituit din idei muzicale de o deosebită expresivitate, care atrag în primul rînd atenția, acest proces presupune în același timp și o migăloasă muncă de transformare, care se desfășoară după legile generale ale logicii și esteticii muzicale. Aceste legi au fost însușite de creatorul popular lipsit de cunoștințe muzicale, în urma unei experiențe artistice de veacuri, devenindu-i tot atît de familiare ca și legile gîndirii pe baza cărora își dezvoltă o idee în limbajul vorbit.

Așadar, ca și pentru înțelegerea creației culte, este necesar și în cea populară să ținem seama nu numai de ideile muzicale exprimate, ca și de modul în care ele sînt transformate. Studiul acestei evoluții, la proporțiile și cu mijloacele de care dispune creatorul popular, dovedește un înalt nivel și o „măiestrie artistică a creației populare", cum se exprimă Sabin V. Drăgoi [9]). Aceasta, cu atît mai mult cu cît toate mijloacele de dezvoltare utilizate servesc la adîncirea conținutului ideilor muzicale, ceea ce le conferă o deosebită valoare estetică și realizează între conținut și formă acel echilibru care caracterizează adevărata măiestrie artistică.

O aprofundare a procedeelor de transformare a materialului muzical în cîntecul popular, duce în același timp și la evidențierea unor particularități tot atît de utile pentru determinarea specificului național sau regional, ca și cele deduse din studiul formulelor melodice. Oare simetria prin inversare sau „în oglindă", repetarea parțială sau deplasarea materialului pe alți timpi și accente, nu dezvăluie trăsături ale imaginației artistice comune cu cele conținute în țesăturile populare, desenele și încrustările în lemn?

Considerăm că studiul transformării materialului în muzica noastră populară, oferă un cîmp vast de cercetare științifică.

9) Ibid. pag. 27.

Colecțiile de folclor din care au fost luate exemplele

(cifrele din paranteză indică numărul din colecție)

1. Bartók, Béla: *Cîntece pop. rom. din comit. Bihor (Acad. Rom., 1913)* 1 (309)
2. Brediceanu, Tiberiu: *170 melodii pop. rom. din Maramureș.* Ed. Muz. (1957), 14 (9).
3. Drăgoi, Sabin: *Monografia muz. com. Belinț* (Craiova 1940) 3 (15); 7 (24); 10 (5); 24 (30).
4. Drăgoi, Sabin: *303 colinde* (Craiova 1930) 36 (4); 38 (182); 39 (71).
5. Cocișiu, Ilarion: *Folclor muz. din Tîrnava Mare* (Sighișoara), 29 (p. 451).
6. Nicola, Ioan și Mîrza, Traian: *Colecție de Cîntece Populare* (Cluj, 1959) 4 (253); 5 (25); 15 (172); 23 (157); 25 (69).
7. Ursu, Nicolae: *Cîntece și Jocuri din Valea Almajului* (Ed. Muz. 1958) 8 (313); 9 (31); 11 (280); 13 (171); 18 (37); 21 (317); 22 (318); 27 (117); 28 (159); 31 (115).
8. *132 Cîntece și Jocuri din Năsăud* (Ed. Muz. 1958) 20 (55); 26 (52); 32 (90); 33 (53); 37 (25);
9. *200 Cîntece și doine* (ESPLA 1956) 2 (163); 6 (120); 16 (72); 17 (186); 19 (162); 30 (139); 34 (167); 35 (186).
10. *100 Melodii de jocuri din Ardeal* (ESPLA 1955) 12 (30).

Să dezvoltăm știința despre armonie*)

de A. ȘNITKE

Prin mulțimea lucrărilor de muzicologie ce se publică, rare ori se pot întîlni studii teoretice dedicate problemelor limbajului muzical contemporan — mijloacelor armonice, polifonice, orchestrale. Acest lucru duce la superficialitate și la analize neadîncite: rare ori întîlnești un articol dedicat unei lucrări în care se arată concret „cum este ea făcută". Cu alte cuvinte, noi doar nu mai sîntem studenți de conservator, și apoi se știe că elementul principal este conținutul și nu forma.

Această superficialitate duce în critica muzicală la controverse și discuții sterile în jurul unor probleme lipsite de fond. În practica muzicală vie, acest lucru are urmări și mai dureroase. Din cauză că teoria muzicală în conservatoare este rămasă foarte în urmă, compozitorii sînt instruiți „după moda veche", fără să fie ajutați cumva să-și găsească drum spre noi mijloace de exprimare, elaborate de creația marilor maeștri sovietici și a maeștrilor progresiști ai muzicii contemporane occidentale.

Fapt este că armonia funcțională [1]) (singura care de altfel practic se studiază în conservatoare) a rămas în urma practicii creatoare cu 50—60 de ani. Cu ajutorul noțiunilor ei sedimentate nu se poate analiza, așa cum trebuie, nici chiar limbajul armonic al unor compozitori ca Debussy sau Skriabin (se constată în cel mai bun caz că ei foloseau adeseori acorduri de nonă alterate). În genere, întreaga muzică din secolul al XX-lea, fie că este pe de-a-ntregul îndesată în corsetul funcționalismului, fie se declară că este scrisă „în afara normelor". În afară de normele armoniei funcționale, în practica școlară, de fapt, nu sînt recunoscute nici un fel de alte „norme". Numeroasele trimiteri și completări nu pot salva situația. Ceea ce în manuale se consideră drept excepție, în multe din lucrările recunoscute din muzica contemporană se întîlnește mai des decît ceea ce este considerat drept „normă".

Fără îndoială că nu mă refer la diferitele curente ale avangardismului muzical occidental, atonalismului etc. Dar armonia tradițională nu este capabilă să explice nici chiar o muzică actuală pregnantă, scrisă cu talent, care din primul moment sună absolut obișnuit. Ce ar putea spune adepții armoniei funcționale, de pildă, despre lucrările lui Carl Orff? Că în ele sînt foarte multe acorduri? Asta nu-i decît constatarea impresiei auditive. Iar muzicologii nu răspund la întrebarea de ce aceste acorduri sună la Carl Orff cu atîta prospețime.

Numeroasele elemente metro-ritmice, dinamice, timbrale și chiar dramaturgice, care influențează limbajul armonic al compozitorilor contemporani rămîn, de fapt, în afara vederilor celor care studiază armonia. Se pare că a venit momentul să se creeze un nou capitol în această știință, care să reflecte dezvoltarea armoniei în muzica secolului nostru — desigur vorbesc despre muzica demnă de numele ce-l poartă.

A fost un timp cînd în conservatoare se studia acea armonie cu ajutorul căreia era creată muzica vie. Creatorii muzicii ruse ca Ceaikovski și Rimski-Korsakov erau și în fruntea „școlii" ei. Însă, nici chiar manualele lor de armonie nu reușeau să cuprindă întreaga bogăție de imagini muzicale create de ei înșiși. Și nu este întîmplător faptul că unele elemente ale armoniei lui Rimski-Korsakov se analizează mult mai ușor cu ajutorul teoriei ritmului modal. Iar mijloacele armoniei moderne se pretează și mai greu să fie în mod obligator împărțite în tonică, dominantă și subdominantă. În prezent, teoria funcțională este un drum de mult bătătorit. Teoreticienii noștri trebuie să caute drumuri noi, să creeze noi sisteme teoretice, să formuleze legi noi deduse din practica de creație a artei muzicale multinaționale sovietice și a compozitorilor progresiști din celelalte țări.

Niciînd muzica nu a oferit muzicologilor un material atît de bogat pentru a fi analizat iar ei niciodată n-au fost atît de indiferenți față de bogăția ce li se oferă. Sfera mijloacelor folosite de compozitorii sovietici este mult mai largă decît acel „preț-curent" al armoniei funcționale — ea cuprinde și construcții de cvartă-cvintă și acorduri—pete timbrale și construcții politonale. Și nu se poate spune că toate acestea sînt dictate de bunul plac al artistului — probabil că aici acționează legi obiective care încă nu sînt dezvăluite în teorie. Este de presupus că Prokofiev a îmbogățit muzica nu numai cu așa numita „dominantă prokofieviană" și „modulații îndepărtate". Expresiile de „dublă alterație" și „acord adiacent" sînt prea difuze și neexacte.

Față de estetica lui Messiaen trebuie să avem o atitudine critică însă nu trebuie să desconsiderăm învățătura lui despre ritmică. Nimeni nu este obligat să ia în serios crezurile lui Hindemith ce străbat „armonia divină"; simfoniile lui apreciate de mulți auditori, sînt scrise în totul corespunzător cu principiile de compoziție expuse în cartea sa „Inițiere în compoziție" („Unterweisung im Tonsatz").

*) Sovetskaia muzika nr. 10/1961. Traducere prescurtată.

1) Desigur că ridică obiecții nu armonia funcțională în genere ci acea „încadrare" a acordurilor în limitele T.D.S.D.

Din fericire, muzica se dezvoltă şi se va dezvolta indiferent dacă muzicologii o vor considera „justă" sau nu. Dar cîte generaţii de teoreticieni se vor mai pleca încă în faţa neclintiţilor zei — T, D, SD?! Şi să se adreseze compozitorilor: „Veniţi-vă în fire păcătoşilor"?

Oare aşa o să fie? Sper că nu.

A sosit momentul să pornim la elaborarea ştiinţei despre armonia contemporană. Muzica nu aşteaptă — ea păşeşte înainte cu paşi uriaşi şi fiecare an aduce noi descoperiri artistice. Cuvîntul vă aparţine, tovarăşi teoreticieni!

Observaţii asupra armoniei contemporane*)

de I. HOLOPOV

Discuţia despre armonia contemporană, iniţiată de revista „Sovetskaia muzîka" dezbate o problemă acută, ce nu mai poate fi amînată.

Cu toată dezvoltarea sa intensă, armonia secolului al XIX-lea prezintă tabloul unui proces evolutiv. Apariţia unor trăsături şi legi noi nu a dus la schimbarea radicală a limbajului muzical. Apariţia unor sisteme modale şi game noi, lărgirea limitei obişnuitelor moduri major şi minor, noua tratare a acordurilor disonante, o tehnică a modulaţiei mai îndrăzneaţă, un rol crescut al funcţiilor alternative etc. — toate acestea constituie, după cum se ştie, îmbogăţirea armoniei clasice, ce a fost întruchipată deosebit de pregnant în creaţia clasicilor vienezi. Chiar şi cele mai obişnuite construcţii sonore şi succesiuni acordice din muzica îndrăzneţilor inovatori din secolul trecut — Musorgski, Liszt, Borodin, Wagner, Rimski-Korsakov — pot fi privite doar ca manifestări extreme ale legilor de bază din muzica clasică în genere.

Dimpotrivă, în creaţia autorilor contemporani se întîlnesc, de multe ori, procedeie care atestă o însemnată schimbare în însăşi concepţia armoniei.

Să luăm, de pildă, problema politonalismului; relativ de curînd, în paginile revistei „Sovetskaia muzîka" erau analizate foarte serios posibilităţile artistice ale acestui procedeu. Iată însă cum era privit politonalismul în anul 1916, de către criticul muzical Tiuneev, care vrînd să persifleze armonia folosită de Prokofiev în Suita scitică, scria: „Imaginaţi-vă doi pianişti, la două piane, din care unul cîntă în Do major iar celălalt în Re bemol major". Pentru acest critic, îmbinarea simultană a două tonalităţi este sinonimă cu non sensul şi cacofonia, procedeu care din punct de vedere estetic, nu poate fi folosit nicicînd, în nici un caz.

În muzica contemporanilor noştri, noutatea procedeelor armonice este uneori atît de însemnată încît, analizîndu-le, eşti nevoit, cîteodată, să începi ab ovo şi să-ţi pui o serie de întrebări faţă de stilul respectiv. Ce este tonalitatea? Ce este acordul? Ce este armonia? Desigur, mijloacele armonice noi nu înseamnă numai construcţii sonore noi şi confruntarea lor, ci înseamnă şi principii corespunzătoare de îmbinare a lor, fără de care nu poate fi realizat adevăratul caracter artistic al unei lucrări muzicale.

Incontestabil că dintre acestea, cel mai important principiu este cel tonal, care permite nu *numai* să se lege *într-un tot o anumită sferă* de acorduri, dar, în acelaşi timp, imprimă fiecăruia dintre acestea un sens funcţional precis. În muzica contemporană însă, acţiunea obişnuitelor mijloace ale unităţii tonale este de multe ori insuficientă şi atunci se simte nevoia unor mijloace suplimentare. Înainte de a le caracteriza, vom releva două trăsături ale armoniei contemporane. Este vorba de *cromatizarea tonalităţii şi de independenţa disonanţei.*

Dacă vom încerca să urmărim felul cum aceste trăsături generale se reflectă concret în muzica celor mai buni compozitori ai secolului al XX-lea, vom fi nevoiţi, după cît se pare, să desprindem următorii factori importanţi:

— structura cromatică a tonalităţii, cu alte cuvinte, posibilitatea de a construi acorduri majore şi minore pe baza oricărui sunet cromatic al gamei [1]). De fapt, fiecare acord poate fi încadrat în fiecare dintre tonalităţi; de aici, ştergerea deosebirilor de componenţă sonoră a tonalităţilor;

— posibilitatea înţelegerii unei succesiuni armonice date, simultan în diferite tonalităţi;

— amestecul scărilor modale, care de fapt aparţin diferitelor tonalităţi;

— amestecul diferitelor game care aparţin aceluiaşi centru tonal dar care, din punctul de vedere al componenţei sonore, nu coincid între ele;

— renunţarea parţială sau totală la împărţirea materialului armonic în grupe funcţionale tradiţionale şi la ordinea tradiţională de succesiune a acordurilor;

— dezvoltarea funcţiilor alternative;

— renunţarea parţială la structura trisonică a acordului de tonică şi la tradiţionalele gravitaţii intertonale legate de aceasta;

— micşorarea rolului cadenţei autentice şi al sensibilei în determinarea tonalităţii;

— accentuarea rolului linearismului, al metroritmicii, al repetării, în stabilirea tonicii;

— libera folosire a disonanţei, renunţarea la o rezolvare a ei „firească" iar uneori chiar la rezolvarea ei în general;

— complicarea acordicii, diversitate de construcţii acordice;

— posibilitatea de a folosi acordul disonant în calitate de centru tonal;

— disocierea unui acord disonant complex în părţile lui componente (poliarmonie);

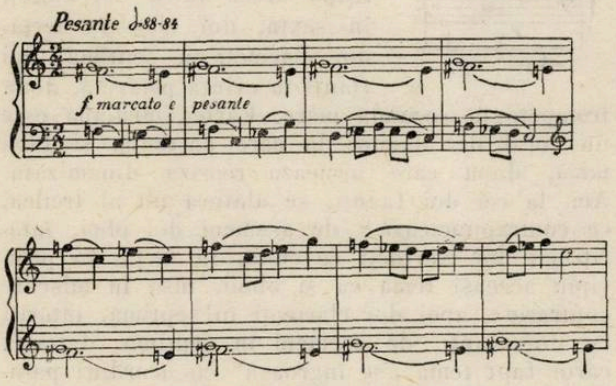
*) Sovetskaia muzîka nr. 11/1961.

1) Printre care şi acorduri îndepărtate de diatonică, ale majorului şi minorului, rămînînd la distanţă de triton faţă de acordul de bază.

— folosirea acordului cu tonul de bază instabil ;

— folosirea unor acorduri care nu au fixate limite de timp din care cauză se transformă în „faze armonice“ ce trec lin dintr-una într-alta.

Iată un exemplu în care este folosit unul dintre aceste procedee (amestecul diferitelor moduri) ;

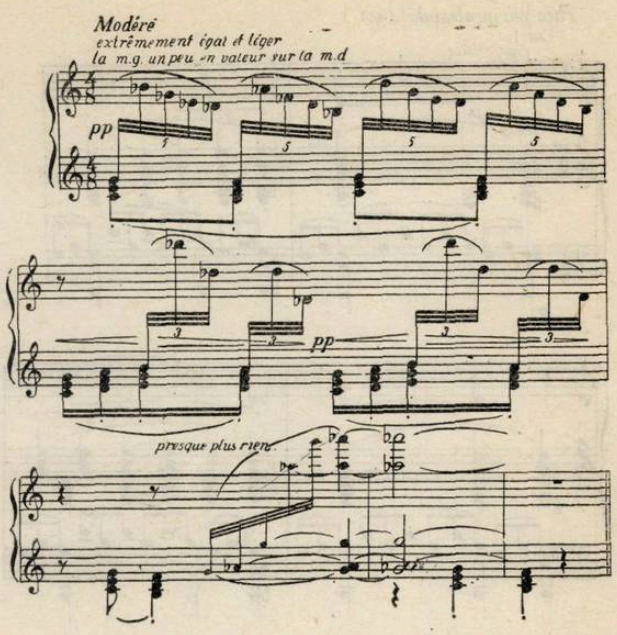


Pesante — Bartók „în stil rusesc“.

Aici, melodia (la început la vocea de jos, iar apoi la vocea de sus) este scrisă în modul eolian (incomplet, cu cinci trepte), iar celelalte două voci în lidian. Centrul tonal al primului mod cît și al celui de al doilea este comun (sunetul do). Și cum unul dintre aceste moduri este minor, iar celălalt major, presupusul acord al tonicii conține terța dublă (majoră și minoră).

Toate aceste fenomene, precum și alte fenomene analoage din muzica contemporană, complică mult sistemul funcțional al tonalismului tradițional, ducînd la apariția unor noi tipuri de structuri tonale. În această privință, un rol însemnat îl au factorii suplimentari ai entității tonale, de care am amintit mai sus. Iată cîțiva dintre ei :

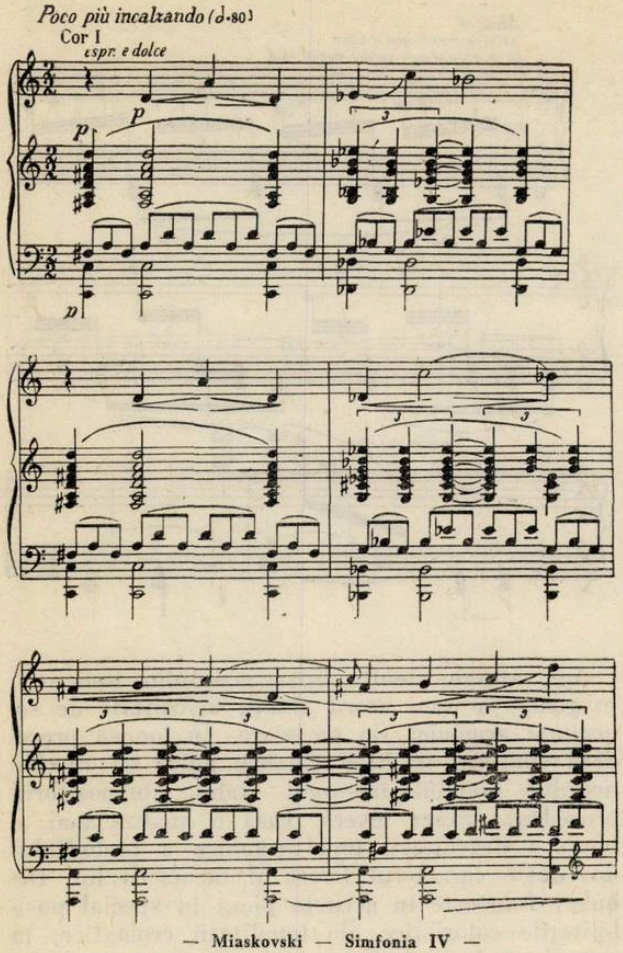
1. Introducerea pe neașteptate în țesătura muzicală a unui sunet sau a mai multor sunete ținute (pedală). Foarte înrudit cu acesta, este procedeul izolării unui sunet sau al mai multor sunete ținute, comune pentru un șir de acorduri, sub forma unei voci separate, independente. În afară de funcția obișnuită pe care o au (concentrarea stabilității asupra pedalei tonicii și a instabilității asupra celei de dominantă), aceste procedee „cimentează“ dezvoltarea tonală, atenuînd însemnătatea constructivă a funcțiilor tonale. Un exemplu în acest sens îl poate servi, în parte, fragmentul din piesa lui Bartók, prezentat mai sus, unde este folosit un ostinato, care are același rol, de „consolidare“. Însă acțiunea de „cimentare“, de unire, se manifestă deosebit de reliefat acolo unde însuși principiul tonalismului, ca gravitație spre un ton sau un acord se diminuiază, reducîndu-se la zero. Iată începutul și cadența finală dintr-un preludiu (al XIII-lea) de Debussy :



Aci, atrage atenția lipsa acordului tonicii și în genere a unui acord stabil, în calitate de sonoritate armonică de încheiere. În loc să procedeze conform tradiției clasice, adică să rezolve acordul instabil într-unul stabil, compozitorul procedează exact invers. Însă o analiză mai atentă a dezvoltării tonal-armonice a preludiului dovedește caracterul firesc al încheierii lui. Debussy folosește în această piesă în special posibilitățile coloristice ale tonalității cromatice, în primul rînd confruntarea și suprapunerea culorilor „luminoase“ și „întunecate“ (deosebit de caracteristică este îmbinarea lor în triton). Armoniile, vorbind convențional, sînt împărțite în două grupe. Acordurile „de pe clapele albe“ la mîna stîngă sînt ușor învăluite cu o figurație „bemolică“. Puritatea diatonicii în do major este învăluită de „umbra“ cromatismului (în același timp, rolul elementului de consolidare îl are repetata aducere a materialului tematic de bază, sub forma unui ostinato liber). Fondul pitoresc, mobil, care apare ca rezultat este cel ce întruchipează concepția compozitorului — preludiul se numește „cețuri“. O însemnătate deosebită are confruntarea a două acorduri — a celui major de do și a celui micșorat de si — cele cu care încep și se încheie preludiul. Această încadrare este tocmai ceea ce imprimă întregii lucrări o desăvîrșire structurală. Se poate spune, succesiunea a două acorduri reprezintă pentru ea o tonică originală.

2. Un alt factor important al unității tonal-armonice este predominarea unor sunete armonice de un tip determinat sau un anumit colorit intervalic al armoniei.

În cazurile elementare, fragmente întregi dintr-o piesă sînt construite pe sunetele unui acord, de pildă, ale unui acord de ton întreg, de cvartă și cvintă (pentacord), ale acordului major-minor cu terță dublă, ale acordului „natural“ (care reproduce în întregime sau în parte ordinea sunetelor armonice deasupra tonului fundamental) etc.



— Miaskovski — Simfonia IV —

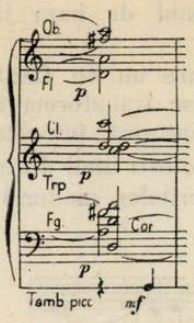
În acest fragment, tema lirică se sprijină pe succesiuni armonice alcătuite exclusiv din acorduri majore cu septimă mică in diferite poziții. Această succesiune este apoi transpusă (și variată). Sonoritatea acordului de septimă mică domină de-a lungul a peste 30 de măsuri și, de fapt, determină și aspectul armonic al întregii teme. Fragmentul dat poate fi tratat în sol minor însă tonica sol minor nu apare niciodată.

În cazurile mai complicate, însemnătatea constructivă a intervalelor care alcătuiesc acordurile și combinațiile lor, apare și mai reliefată. Asemănarea structurii intervalice, de care depinde gradul de încordare armonică, poate uni și acorduri de tipuri diferite.

Ne vom referi încă odată la fragmentul din partea lentă a Sonatei nr. 9 de Prokofiev, despre care amintește M. Tarakanov în articolul său publicat în nr. 10 al revistei.[1]) „Caracterul disonant atenuat" al armoniei, remarcat de autorul articolului, este cel care face ca întreaga succesiune să apară ca un monolit. Combinația intervalelor între terțe mari și secunde mari este comună în toate cele 11—12 acorduri la trei voci disonante.

Un interesant exemplu de folosire a aceluiași procedeu se întîlnește în partea a doua a concertului pentru orchestră de Bartók, unde coloritul intervalic dă posibilitatea compozitorului ca

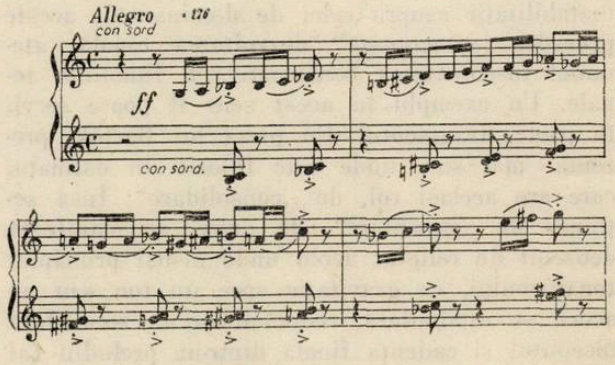
1) Sovetskaia muzica nr. 10/1961.



în acordul concluziv să facă un original sumar al întregii dezvoltări precedente. Aici, un rol important îl are coloritul timbral, „fixat" pentru fiecare temă. Partea începe și se încheie cu solo de tobă mică. După aceea intră doi fagoți în sextă, doi oboi în terță, doi clarinețti în septimă, doi flauți în cvintă perfectă, două trompete în secundă mare. Partea mediană este un coral de alămuri la care participă și toba mică, după care urmează repriza dinamizată. Aci, la cei doi fagoți, se alătură un al treilea, ce contrapunctează; de asemeni doi oboi, întăriți cu doi clarinețti ce cîntă, în terță, în principiu aceeași temă ca și oboii, însă în mișcare contrarie; apoi doi clarinețti în septimă, întăriți cu doi flauți, de asemeni în septimă, datorită cărui fapt tema „se îngroașă" cu acorduri paralele de patru sunete. Cei doi flauți sînt întăriți alternativ de oboi și clarinețti, completînd cvintele cu acorduri de do-major și minor. În continuare sînt aduse din nou două trompete cu secundele lor mari. Tot „hazul" însă e în acordul concluziv: fiecare pereche de instrumente „depune" în acest acord intervalul respectiv și în felul acesta, unirea elementelor contrastante, necesară pentru încheiere, este realizată aici printr-un procedeu cît se poate de original, dictat de logica dezvoltării armonice.

3. Putem vorbi de asemeni despre un procedeu întîlnit relativ rar, dar foarte original, de legătură între melodie și acompaniamentul acordic.

Printre acordurile folosite de compozitorii contemporani există o serie întreagă de acorduri ale căror sunete, toate sau aproape toate, pot fi dispuse pe secunde. Cu tot caracterul său neobișnuit, o astfel de structură prezintă în același timp posibilitatea unei mișcări melodice (în special la secundă) pe o gamă alcătuită exclusiv din sunetele constitutive ale acordului. Pe de altă parte, aici apare posibilitatea de a „transpune" orizontala în verticală, de a forma un acord din sunetele motivului, adică de a transforma melodia în armonie. O armonie de acest fel ar putea fi numită tematică. Iată un exemplu:



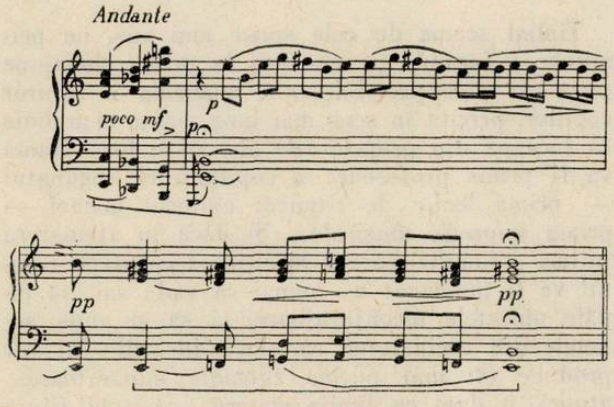
— Șostakovici, Cvartetul nr. 7 —

Fragmentul din partea a III-a a Cvartetului, citat mai sus, precede direct fuga, a cărei temă este bazată pe o gamă de ton-semiton. Scurtul motiv pe acord de trei sunete, care cuprinde aceste intervale și ocupă un spațiu egal cu suma lor, „se așează" într-un acord alcătuit din aceleași sunete.

O analogie prezintă încheierea din „Vraja" de Prokofiev. Motivul cromatic care sună în repetate rînduri de-a lungul întregii piese, în final se „restrînge" de două ori într-un acord, în care toate cele patru sunete apar dispuse în semitonuri.

O particularitate specifică, foarte importantă, a procedeului „armoniei tematice" constă în schimbarea obișnuitei relații între melodică și acordică, în posibilitatea de a forma și „orizontale" și „verticale" din unul și același material sonor.

4. Cromatizarea tonalității complică raporturile funcționale tradiționale, diminuînd rolul lor în construcția formei. O însemnătate deosebită o capătă funcțiile melodice (lineare) dezvoltate ale armoniei [1]). Ca rezultat al mișcării lor apar acorduri de pasaj și auxiliare, acorduri ținute, acorduri-cambiate, acorduri-anticipate.

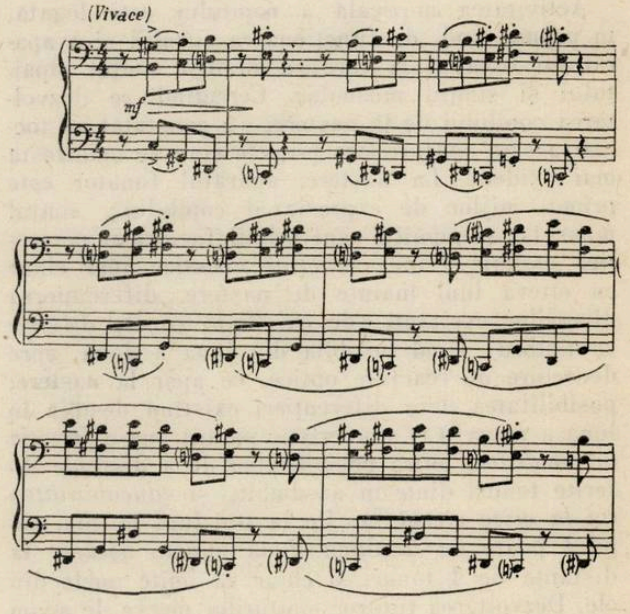


– Martinu — Riturnele —

Certitudinea tonală a cadenței finale (tonalitate cromatică cu centrul pe mi) nu trezește nici o îndoială. Însă, în această certitudine, rolul logicii funcționale este foarte mic; elementul principal care leagă acordurile disonante din ultima măsură este logica mișcării lineare melodice, chiar mai puternică și mai limpede pentru auz decît legile dezvoltării tonal-armonice în înțelesul propriu zis al acestei noțiuni. Apare o structură simetrică ușor de perceput: îndepărtarea de treapta I-a și revenirea la ea.

Ar fi fost însă profund greșit să se presupună că mișcarea lineară melodică este „indiferentă" față de mijloacele tonal-armonice ale muzicii. Într-o lucrare cu adevărat artistică, acest gen de independență a unor elemente ale limbajului muzical față de altele, nu poate avea loc. Și în cazul de față, cadența finală se remarcă prin unitatea tuturor elementelor tonale și armonice, chiar dacă aceasta este realizată nu cu mijloace tradiționale.

5. De multe ori, funcția constructiv-determinantă [2]) trece nu numai spre o bază melodico-lineară dar și spre alți factori — cum ar fi cel tematic propriu zis, metro-ritmic, timbral etc. Și tocmai această schimbare a rolului constructiv al armoniei este iarăși una dintre trăsăturile caracteristice ale muzicii contemporane. Să ne referim la o lucrare a lui Stravinski: „Orfeu".



Corespunzător cu întruchiparea situației scenice (bacantele îndîrjite îl torturează pe Orfeu) muzica, continuînd în mod original linia „dansurilor infernale" din creația compozitorului, are un caracter tăios, de un scherzo caustic, în bună măsură determinat de metro-ritm, în diferitele sale manifestări (amestecarea accentelor din măsuri, scurtarea și lungirea frazelor melodice etc.). Armoniei i se dă un rol subordonat. Tonalitatea principală (la) este atît de acoperită cu un cromatism complicat, încît abia se simte. Însemnătatea constructivă a funcțiilor tonale este redusă la minimum. Structura armonică este susținută aproape în exclusivitate de o combinație acordică uniformă: predomină un acord de trei sunete „biterțial" original, în diferite combinații.

În prezentul articol ne-am referit doar la cîteva fenomene ale armoniei contemporane. Studierea ei profundă și multilaterală de către un colectiv mare de muzicologi sovietici ar aduce incontestabil folos artei noastre muzicale.

1) Ele nu sînt deloc o „descoperire" a muzicii contemporane, însă în muzica clasică acțiunea este mascată prin legături funcționale clare.

2) Acest termen îl împrumutăm din cartea lui S. Grigoriev „Despre metodica lui Rimski-Korsakov" M. 1961 (vezi pag. 24 din Sovetskaia muzika nr. 10/1961).

Unele probleme ale educației muzicale a copiilor (încheiere)

de GRIGORE BĂRGĂUANU

După ce am schițat în linii mari ideile principale existente în străinătate, întorcîndu-ne acum privirile spre țara noastră, ne permitem cîteva observații în legătură cu problemele ridicate la începutul expunerii de față. Adoptînd un punct de vedere științific în discutarea acestora, socotim necesar să ne oprim puțin la vîrsta de aur a omului — copilăria, reamintindu-ne cîteva sumare considerații de ordin psihologic și pedagogic, în legătură cu muzica.

Activitatea muzicală a copilului este legată, în primul rînd, de funcționarea auzului și a aparatului fonator, la care se adaugă simțul pipăitului și simțul muscular. Cercetîndu-se dezvoltarea copilului de la naștere, s-a constatat că tocmai aceste simțuri sînt primele care se manifestă mai evident. La naștere, aparatul fonator este primul mijloc de expresie al copilului; simțul muscular și pipăitul sînt primii factori ai percepției spațiale a lui; reacțiile acustice apar chiar cu cîteva luni înainte de naștere, diferențierea diverșilor excitanți (de ex. două sunete diferite ca timbru) fiind posibilă din luna a doua, spre deosebire de reacțiile optice, ce apar la naștere, posibilitatea unor diferențieri existînd de-abia în luna a patra [9]). Caracteristic pentru auz e *funcția lui analitică*, adică posibilitatea de a distinge diferite tonuri dintr-un ansamblu, și *educabilitatea lui la orice vîrstă* [10]). De la trei luni în sus, copilul poate să distingă două sunete așezate la distanță de 4 tonuri și chiar să imite unele din ele. Dezvoltarea tuturor simțurilor merge de acum concomitent, influențîndu-se reciproc. La un an, dezvoltarea musculară permite copilului să stea în picioare și chiar să înceapă a merge. El poate mișca fiecare deget separat, dar de-abia de la 3 ani se dezvoltă abilitatea lui manuală — uneori uimitoare. Tot acum, o dată cu dezvoltarea imaginației, începe activitatea creatoare a copilului, care se manifestă, de obicei, în mod egal în toate artele. Dacă admitem că dezvoltarea individului repetă pe cea a speciei, nu se poate să nu ne amintim de sincretismul artei primitive (care cuprindea într-o singură manifestare, toate ramurile artei). Jocul copiilor este o creație uneori chiar artistică. La 6—7 ani, mișcările voluntare sînt capabile de precizie, și copilul poate începe să scrie sau să învețe un instrument muzical, dar abia după vîrsta de 12 ani, mușchii pot face sforțări mai mari.

La copil predomină asupra gîndirii, sensibilitatea, afectivitatea, imaginația — fapt foarte important pentru educația muzicală. Copilul se manifestă natural, temperamental; el are o plasticitate mult mai mare ca a adultului și o instabilitate psihică foarte accentuată, datorită instabilității legăturilor nervoase, ce îi permite să treacă deosebit de repede de la o preocupare la alta, de la un joc la altul. Acțiunea precede gîndirea și însuși gîndul se formează prin activitate. „Jocul unde acțiunea motrică și cea psihică apar unite, e manifestarea de bază a activității psiho-fizice a copilului" [11]). Jocul este profesia copilăriei. Copilul trebuie să se joace pentru a cîștiga experiențe de viață. Prin joc se dezvoltă caracterul, gustul, simțul ordinei, simțul estetic. „Cum se comportă copilul în joc, așa se va comporta mai tîrziu în viață, în muncă" [12]). E firesc ca un copil, avînd din primele zile ale vieții lui la dispoziție simțurile esențiale necesare perceperii și reproducerii muzicii, să manifeste reacții pozitive față de muzică, de timpuriu, posibilitățile muzicale variind, însă de la caz la caz, de la o simplă tendință spre muzică, pînă la talentul muzical autentic [13]). Prima plăcere de ordin artistic resimțită de copil este senzația ritmului [14]). Cercetările au dovedit că el devine sensibil la combinații de sunete mult mai tîrziu.

Ținînd seama de cele spuse mai sus, ne permitem a formula un răspuns la prima chestiune pusă în discuție. Educația muzicală a tuturor copiilor, privită în sens mai larg, poate și trebuie să înceapă din primele zile ale vieții lor! Mama va fi prima profesoară a copilului ei; legănatul — prima lecție de ritmică; cîntecul mamei — prima impresie muzicală... Și dacă în atmosfera intimă a familiei care îl înconjoară cu grijă, copilul va fi îndemnat nu numai să vadă sau să pipăie obiectele înconjurătoare, ci să și audă sunetele din vecinătatea sa, dacă jucăriile lui vor produce cît mai puține zgomote supărătoare... atunci, o dată cu limba maternă, această ființă delicată va învăța treptat și limba minunată și universală a sunetelor...

Educația muzicală propriu-zisă, condusă de un pedagog specializat, este posibilă de la 3—4 ani, vîrsta la care se manifestă, așa cum am arătat mai sus, posibilitățile creatoare ale copiilor. După o perioadă pregătitoare de 2—3 ani, într-un stadiu superior, e posibilă trecerea la învățarea scrisului și cititului muzical, o dată cu studiul unui instrument, la 6—7 ani, cînd dezvoltarea fizică și psihică o permite. [15])

Trecînd la discutarea celei de-a doua chestiuni puse la începutul lucrării, vom căuta a arăta cîteva

9) N. I. Casatchin „Dezvoltarea activității nervoase superioare la sugar". Editura de Stat pentru literatură științifică, 1953 (traducere din limba rusă de Dr. B. Goldenberg), pag. 21—23.

10) Prof. D. Theodosiu „Psihologia copilului și adolescentului", Ed. Socec, 1946, pag. 56.

11) A. M. Leușina, A. I. Sorochina, A. P. Usova „Pedagogia preșcolară", Ed. de Stat, 1949 (traducere din limba rusă), pag. 27.

12) Gertrud Jantschke „Spielt mein Kind richtig?" Berlin, 1956.

13) Prof. Al. Trifu. Cursul de pedagogie și psihologie pentru studenți.

14) Op. cit. la nota 11, pag. 274.

15) Foarte interesantă este constatarea Prof. N. Hintea că elevii mici își însușesc primele noțiuni muzicale mult mai ușor decît elevii mai mari (art. „La ce vîrstă e bine să înceapă educația muzicală a copiilor", Rev. Muzica, nr. 9, 1960). Deci, prin începerea educației muzicale de timpuriu, se exclude aproape total posibilitatea existenței copiilor „afoni".

elemente esențiale de care trebuie neapărat să se țină seamă în educația muzicală a începătorilor. Afirmațiile ce urmează au un caracter general, referindu-se în mod egal la școlile de cultură generală și la cele de muzică, deoarece învățămîntul muzical în aceste două grupe de școli nu trebuie să se deosebească decît ca nivel de pregătire și nu calitativ.

— În mod permanent, în primii ani de educație muzicală trebuie să se pornească de la fapte concrete, de la practică, renunțînd complet, pe cît posibil, la teoretizări.

— Primele lecții trebuie să fie scurte și, cu cel mult 10—12 elevi într-o grupă, să se desfășoare de cele mai multe ori ca un joc, deci activ. Ele nu vor fi lipsite de seriozitate, cum se afirmă uneori, fără a se observa practic cîtă concentrare și pasiune pun copiii în jocurile lor. „Dacă puteți atinge în artă adevărul și credința arătate de copii în jocurile lor, atunci puteți deveni mari artiști", spunea Stanislavski. [16])

— Primele lecții trebuie să dezvolte dragostea de muzică, gustul muzical prin cîntece adecvate, punîndu-se accentul pe expresivitate, pe conținutul afectiv al muzicii, pe intuirea afectivă a fenomenelor muzicale, copiii primind concomitent primele deprinderi de cînt (emisie și respirație). Materialul muzical didactic trebuie să aibă o orientare ideologică justă, o înaltă valoare artistică (cîntecele populare o au cu prisosință) și să fie accesibil vîrstei copiilor, ca înțelegere și ca ambitus vocal. Ne referim în egală măsură la textul literar care trebuie să fie fără nici o greșeală, de limbă, de rimă sau ritm. O importanță deosebită o au exercițiile de concentrare a atenției și de relaxare fizică și psihică, care ar trebui să să repete la începutul fiecărei lecții. [17])

— Educația muzicală propriu-zisă, care urmează perioadei așa-zise pregătitoare, trebuie să înceapă, evident, cu partea ritmică. Ritmul, existent în toate domeniile vieții, e elementul cel mai concret; în dezvoltarea artistică a omenirii, la început a fost ritmul. Practic, atenția copiilor va fi îndreptată spre sesizarea intuitivă a diferitelor durate în cîntecele cunoscute, fără a despărți în mod mecanic, analitic, ritmul de melodie. Întrebuințarea silabelor ritmice în perioada de început este foarte folositoare, deoarece acestea dau posibilitatea reproducerii formulelor ritmice cu multă precizie și le concretizează în același timp. [18]) Socotim necesar să se studieze valorile începînd cu pătrimea, (pulsația de bază) continuînd cu optimea și abia mai tîrziu urmînd doimea; aceasta, deoarece ritmul interior al copiilor (mult mai viu ca al adulților, datorită frecvenței pulsațiilor inimii, respirației etc.) cere la început o mișcare mai rapidă. Remarcăm că, în primele lecții, nu e necesară învățarea denumirii uzuale a valorilor. Este absolut suficientă noțiunea concretă de „pas" mic sau mare. Folosirea rațională a unor mici instrumente de percuție este foarte indicată.

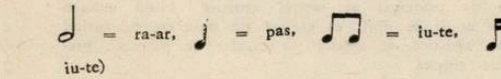
— În mod necesar activitatea ritmică muzicală a copiilor trebuie să fie asociată cu mișcarea. Aceasta joacă același rol ca și cuvîntul în cîntec: concretizează scurgerea sunetelor, activează percepția muzicii și ajută copilul să observe procesul ei de dezvoltare. [19]). O educație ritmică specială, în felul celei ce se face în Uniunea Sovietică, pare a fi absolut necesară și la noi în țară. Ritmica dezvoltă muzicalitatea copiilor, aptitudinile fizice, stăpînirea fizică și psihică necesare în studiul instrumental ulterior.

— Din punct de vedere melodic, după primele noțiuni ritmice, trebuie dezvoltată la început capacitatea de a deosebi sunetul cîntat le cel vorbit, de a deosebi diferențele de înălțime — registrele muzicale mai întîi, o dată cu noțiunile de „sus" și „jos", apoi diferențe tot mai mici. Asocierea cu gestul natural al copilului concretizează aceste noțiuni. Trecînd la învățarea auditivă a notelor muzicale, considerăm necesar a se asocia aceasta cu un procedeu fonomimic. Nu este absolut obligatoriu să luăm semnele germanilor, pe cele ale francezilor (Chevais sau Martenot) sau procedeele pedagogilor sovietici (Nesterova etc.), care au, de fapt, fiecare în parte o justificare și o logică. Putem, în definitiv, crea noi împreună cu copiii anumite semne. Esențialul este de a concretiza în spațiu conturul melodic, care e un lucru abstract pentru copii, nefiind vizibil sau palpabil. Folosirea unor semne fonomimice constituie un mijloc foarte eficace de concentrare a atenției și de control individual; se poate realiza o improvizare rapidă, o participare activă la lecție și o perfectă unitate de acțiune colectivă în clasă. Totodată, fonomimia, ca reprezentare spațială a sunetelor, pregătește însușirea, mai tîrziu, a reprezentării grafice a sunetelor — notația muzicală. Și, dacă ne aruncăm privirile în trecut, putem constata că acest procedeu era folosit de multe popoare din vechime. Ce erau cheironomii egipteni? Dirijori care arătau cu mîna poporului adunat spre a cînta, mersul melodiei. Evident, fonomimia trebuie folosită permanent numai atîta timp cît este absolut necesară, într-un stadiu superior recurgîndu-se la acest procedeu numai ocazional sau deloc. Marea greșeală a unor pedagogi a fost, în această direcție, confundarea mijlocului cu scopul. De aici provine rezerva, pe care o dovedim nejustificată, a altor pedagogi față de acest „mijloc" deosebit de eficace în educația muzicală.

Sunetul absolut cu care se începe nu ar trebui să constituie o problemă. Putem, dacă vrem, începe cu orice sunet aflat în ambitusul vocii copiilor, esențial fiind fixarea, memorarea sunetelor, a relației dintre ele. Dacă se urmărește dezvoltarea auzului relativ, și aceasta este lucrul cel mai indicat, am considera eficace începutul cu două

16) Stanislavski „Munca actorului asupra sa", citat în Pedagogia preșcolară, op. cit., pag. 281.

17) Vezi Metoda Martenot, op. cit., Livre du Maître, cap. III, pag. 14.

18) Amintim ca pozitivă încercarea profesoarei Ana Motora-Ionescu de la școala de Muzică de 12 ani nr. 1, din București, de a crea silabe ritmice cu înțeles în limba romînă. (Exemplu: o = ra-a-a-ar,  = ra-ar, = pas, = iu-te, = și mai iu-te)

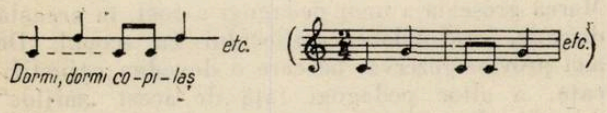
19) Pedagogia preșcolară, op. cit., pag. 291.

sunete concomitent, așezate la interval de cvintă. Eventual, sol și do (sau V—I), deoarece intră perfect în întinderea vocii. Intervalul de cvintă perfectă este deosebit de important în muzică, privit în prezent, ca și în trecut, în decursul istoriei. La început, urechea omului a putut percepe numai intervalele perfecte fundamentale: octava, cvinta, cvarta (e interesant de observat că acordajul lirei pre-orfeice era făcut cu aceste intervale. [20]) De aceea, cvinta e foarte accesibilă copiilor, se distinge și se intonează ușor. Notele care urmează, e bine să fie la intervale succesiv din ce în ce mai mici, lăsînd la sfîrșit secunda, mai greu sezisabilă. Folclorul copiilor e foarte bogat în cîntece pe cîteva sunete, deosebit de variate în folosirea diverselor intervale. Educația muzicală bazată pe valorile cîntecului popular se impune astăzi în țara noastră. [21]) Transpoziția de mai tîrziu poate fi pregătită prin deprinderea de a intona sunetele, spunînd numărul treptei respective; aceasta pentru că nu ne putem folosi de solmizația relativă și un alt sistem nu a fost încă descoperit. Procedeul transpoziției cu ajutorul cheii de do — folosit de unii profesori — nu ni se pare adecvat vîrstelor mici.

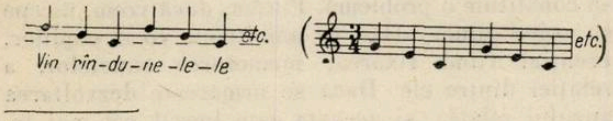
În toată această perioadă ce precede studiul notației muzicale, de mare ajutor este folosirea unor reprezentări grafice, schematice a cîntecelor învățate, cu condiția ca aceste reprezentări să fie cît mai simple, mai clare și mai inteligibile. Un excelent exemplu este cel arătat mai sus în partea referitoare la cercetările pedagogilor sovietici.

După însușirea practică a principalelor elemente ritmice și melodice de care are nevoie copilul pentru înțelegerea cîntecelor, se poate trece la studiul notației — întîi ritmice, apoi melodice. Acesta e un lucru greu pentru copii, deoarece cititul și scrisul notelor presupune un *anumit grad de abstractizare, apelînd la gîndire* și vorbire. Diverse procedee pot ușura însușirea notelor pe portativ. Din punct de vedere ritmic, foarte utilă e, în studiul valorilor, învățarea întîi în mod separat a elementelor notei (vezi exemplul din partea introductivă) — asociate, însă, cu un text și nu sub forma unor exerciții mecanice de caligrafie. Din punct de vedere melodic scrierea pe două, trei, patru linii, înainte de a trece la portativul obișnuit, este foarte indicată.

De exemplu :



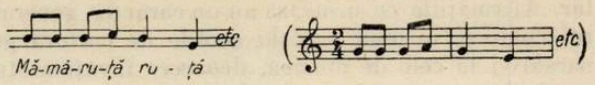
sau :



20) Prof. George Breazul „Istoria muzicii romînești", curs litografiat, 1936, pag. 11.

21) Liviu Rusu, art. „Cîntecul popular și valoarea lui educativă". (manuscris).

sau :



Foarte important pentru viitor este fixarea în mintea copiilor a sunetului și notei do1 (do „central" sau do „de la mijlocul pianului") ca centru al portativului general, delimitînd cele două zone — a sunetelor acute și a sunetelor grave. În această perioadă, poate fi util și procedeul foarte interesant al prof. Ioan Costescu (1860—1935) de a scrie numele notelor pe portativ, la înălțimea respectivă. Cheia nu e necesară la început; nu are nici o justificare pentru copii: ar trebui să apară în momentul în care se face distincție între cele două portative, al sunetelor înalte — în cheia sol și al sunetelor joase — în cheia fa.

În citirea notelor, foarte importantă este crearea unor reflexe rapide, care să permită mai tîrziu citirea corectă, artistică, la prima vedere. „Trebuie să parveniți să aveți în memorie, în ureche, în ochi și în degete *automatisme* — ne spune Nadia Boulanger — fără aceasta e ca și cum am construi pe nisip". Pentru a crea aceste automatisme în citirea notelor, foarte interesantă e soluția profesoarei Anne-Marie Mangeot, [22]) care, de la început, asociază nota învățată cu locul ei pe portativ în funcție, însă, de cheie (un exemplu: în cheia de sol: linia a II-a — sol, spațiul I — fa, spațiul al II-lea — la etc.; în cheia de fa: linia a IV-a — fa, spațiul al IV-lea — sol etc.) În acest fel, nota este percepută direct, fără a mai face un calcul, pornind de la altă notă, luată ca reper, sau de la linia cheii, lucru care îngreuiază, complică citirea. A. M. Mangeot cere să nu se treacă mai departe în învățarea unei noi chei, pînă nu se poate citi în prima patru note pe o bătaie a metronomului = 80.

Studiul alfabetului muzical trebuie să meargă paralel cu alfabetul obișnuit și să nu fie început decît atunci cînd copilul are un bagaj suficient de cîntece și experiențe muzicale, așa cum, în momentul în care el începe să scrie și să citească alfabetul obișnuit, are un considerabil bagaj de cuvinte și expresii. În acest fel, notele și sunetele pot deveni pentru copil tot atît de reale ca și obiectele din jurul său iar exercițiile de dictare și creație muzicală — jocuri simple și pasionante. Foarte utilă poate fi, în această perioadă, folosirea unor jocuri didactice muzicale. [23])

22) Anne-Marie Mangeot „Manuel pratique de Lecture Horizontale et Verticale", Paris, 1935.

23) Prin jocuri didactice muzicale înțelegem acele jocuri, care, cu mijloace atrăgătoare, înlesnesc învățarea primelor elemente de notație muzicală, creînd o legătură directă între sunete, cîntece și reprezentarea lor grafică, așa cum alte jocuri ușurează învățarea literelor sau a unor noțiuni cu caracter științific. În țara noastră există o serie de jocuri muzicale brevetate de Ministerul Învățămîntului și Culturii, în anul 1960, ca o inovație realizată de tov. prof. Maria Cernovodeanu în vederea perfecționării procesului de învățămînt. Aceste jocuri au fost examinate de forurile superioare ale Conservatorului de stat „Ciprian Porumbescu" și experimentate în 1959 la Palatul pionierilor în prezența colectivului de profesori ai secției artistice. Fiind unanim și favorabil apreciate, ar fi de dorit ca ele să fie date cît de curînd în folosința cercurilor artistice de amatori, a caselor de pionieri, precum și a școlilor de muzică.

— Urmează acum, într-un stadiu mai avansat, studiul unui instrument muzical. Necesitatea unei inițieri muzicale preinstrumentale apare deci evidentă. De altfel, marii pedagogi au fost întotdeauna de acord asupra acestui punct. În vestita sa carte „Despre arta pianistică" [24]) eminentul pedagog sovietic H. G. Neuhaus a scris pe prima pagină: „Înainte de a porni să învețe a cînta la un instrument oarecare, elevul — fie că este copil, adolescent, sau om matur — trebuie să posede într-o oarecare măsură simțul muzicii; altfel spus, această muzică trebuie să trăiască în intelectul său, în sufletul său, să fie percepută de auzul său. Tot secretul omului de talent și de geniu rezidă în faptul că în creierul său muzica trăiește din plin cu mult înainte ca el să fi atins cu degetele clapele vreunui pian sau să fi plimbat arcușul pe strunele viorii..." În perioada inițierii muzicale preinstrumentale, pedagogul își poate cunoaște elevii și poate decide, mai tîrziu, către ce instrument să-i îndrepte, potrivit cu caracteristicile fizice și psihice ale fiecăruia. Instrumentele care se pot începe mai de timpuriu (6—7 ani), sînt: pianul, vioara și violoncelul — ultimele două necesitînd, la început, dimensiuni subnormale.

— În decursul lecțiilor de educație muzicală, un prețios ajutor pentru profesor îl constituie manualele, dacă sînt folosite așa cum trebuie. În general, în acest domeniu, este mai important *cum* se lucrează — indiferent de metodele sau procedeele folosite. Anul trecut am primit cu mare bucurie apariția manualelor românești de educație muzicală, pe care le datorăm unor profesori din învățămîntul special muzical: pentru clasa I de Laura Lianu; pentru clasa a II-a de Edith Visky; pentru clasa a III-a de Ana Motora-Ionescu.

În concluzie, educația muzicală, bazată pe studiul amănunțit al psihologiei și fiziologiei infantile, folosind noile metode pedagogice, care deschid copiilor drumul către înțelegerea conținutului artei muzicale, le dezvoltă gradat posibilitățile naturale în vederea acumulării de cunoștințe și deprinderi, ce vor fi necesare în studiul muzical și instrumental. Astfel, educația muzicală dezvoltă la copii dragostea de muzică, integrînd această artă în viața lor zilnică, dezvoltă gustul artistic, plăcerea de a-și exprima gîndurile și sentimentele prin muzică; stimulează imaginația, educă atenția și puterea de concentrare a copiilor, dezvoltă simțul ritmic, melodic și armonic, dă noțiuni de notație muzicală, intonată și scrisă, dă noțiuni de frazare, caracter, stil, dezvoltă calitățile muzicale și fizice ale viitorilor instrumentiști, prin liberarea mișcărilor membrelor și formarea reflexelor elementare — vizuale, auditive și manuale — de care e neapărată nevoie pentru executarea corectă, naturală a textului muzical; în fine, îi educă pe copii în spiritul dragostei de muncă, a perseverenței și disciplinei. Înclinația spre muncă este, de altfel, un factor de primă însemnătate al talentului artistic [25]). Toate acestea se realizează prin cîntec și joc. Jocurile pot fi de mișcare sau didactice.

Pentru primele manifestări muzicale, copilul se servește de mijloacele sale naturale: vocea, picioarele, palmele; apoi de instrumente rudimentare: tamburine, triangluri, castaniete, fluierașe, clopoței. Într-un stadiu mai avansat, copilul poate aborda studiul unui instrument evoluat, de orice fel, pianul fiind însă instrumentul cel mai complet care poate realiza toate intențiile instrucției și educației muzicale. [26]) Această evoluție a activității muzicale a copilului e cît se poate de naturală și o repetă pe cea istorică a evoluției omului.

Referindu-ne acum la cea de-a treia problemă pusă în discuție, ne întrebăm: ce facem cu copiii nemuzicali? Răspunsul pe care îl putem da azi acestei întrebări este satisfăcător. La noi în țară, problema o putem considera rezolvată (privitor la copiii nemuzicali distonici), prin cercetările și realizările practice ale prof. Grigore Panțîru de la liceul „Gh. Șincai", din București, în colaborare cu D-rul orelist Viorel Opriș. [27]) Cei doi cercetători au dovedit practic că orice copil „afon", de orice vîrstă, poate fi redat muzicii.

Aceasta se realizează — spus în cîteva cuvinte — recurgînd la un sistem de manifestare vocală primară, pe scară filogenetică — lunecarea vocii sau glissando — care are o durabilitate mai mare decît deprinderile greșite, ulterioare, și le poate modifica. Metoda este cît se poate de interesantă și merită toată atenția, cu atît mai mult cu cît deschide calea rezolvării unei importante probleme de ordin social artistic!

Dar cine e cel care pune în aplicare toate principiile, metodele, discutate mai sus? E numai și numai pedagogul.

Spre deosebire de munca elevului, care constă în studiul făcut în vederea dezvoltării sale ca viitor creator de artă, sau amator inițiat în muzică, munca pedagogului e aceea de creație a viitorului artist sau a viitorului auditor de calitate. Și pentru realizarea acestei opere de creație, școala face apel la toate calitățile profesorului — calități naturale sau dobîndite. Pedagogul care face educația comunistă a copiilor trebuie să fie el, în primul rînd, un exemplu din toate punctele de vedere. La un nivel ideologic ridicat, trebuie să se adauge o excelentă pregătire de specialitate și una artistică multilaterală, completată cu studii solide de psihologie și pedagogie. „Profesorul își iubește arta și o face să fie îndrăgită". (Maurice Chevais) „El trebuie să se poarte cu mare dragoste, sinceritate și adîncă pătrundere față de fiecare din elevii

24) Editura Muzicală, 1960.

25) B. M. Teplov și N. N. Volkov, „Probleme de psihologia muncii și artei", Edit. de stat pt. Literatura științifică, 1952 (traducere din limba rusă), pag. 11.

26) Prof. Maria Cernovodeanu, conferința „Educația muzicală preinstrumentală", 1949.

27) Cei doi cercetători și-au expus principiile și metodele și au făcut o demonstrație practică în ședințele din aprilie și mai 1961 ale Cercului pedagogic pe Capitală. Cu această ocazie, s-a propus înființarea unui centru experimental pentru studiul mai amănunțit al acestei probleme, în vederea însușirii și răspîndirii ei de către profesorii de specialitate. Propunerea a fost aprobată de Minister și centrul a început să funcționeze din luna iunie 1961

săi, educînd cu grijă și răbdare viitori muzicieni — cetățeni". (N. Liubomudrova). La pedagogul menit să lucreze cu începătorii, toate aceste cerințe cresc. Să ne amintim de cuvintele celebrei Krupskaia : „Primele impresii ale copilului lasă urme pentru viața întreaga și, de aceea, selecționarea îndrumătorului trebuie să fie de prim ordin"; sau de cele ale lui C. D. Uşinski : „Talentele pedagogice nu sînt atît de rare, dar pentru începători trebuie un excepțional talent pedagogic, care se ivește foarte rar". De-a lungul istoriei, pedagogul a condiționat în permanență, formarea artistului, avînd în mîinile sale soarta nu numai a unui om, viitor artist sau amator inițiat, ci a unei întregi generații.

Astăzi, în țara noastră, problema pregătirii viitorilor pedagogi constituie o preocupare de bază a forurilor superioare de învățămînt. Dacă avem în vedere că asupra copilului se exercită influența celor doi factori principali : familia și școala, munca de educare trebuie orientată în aceste două direcții. În ceea ce privește familia, acțiunile tot mai frecvente de popularizare a muzicii, școlile populare de artă, de curînd — universitatea populară de artă, contribuie la pătrunderea culturii în mase, în toate familiile. În ceea ce privește școala, viitorii profesori capătă în conservator o bună pregătire psihologică și pedagogică. S-a neglijat însă, pînă acum, tocmai formarea acelor profesori destinați educației muzicale a începătorilor. De aceea, recenta inițiativă a Ministerului Învățămîntului și Culturii de a crea un institut de trei ani (cu perspectiva de a se transforma mai tîrziu în cinci ani), destinat pregătirii profesorilor din învățămîntul elementar, este cît se poate de bine venită.

Un aport prețios în munca de educare muzicală a copiilor îl pot aduce compozitorii. O colaborare mai strînsă a acestora cu pedagogii, de acum înainte, se impune hotărît.

Studiind temeinic problemele specifice legate de educația muzicală a copiilor, experimentînd practic, trăgînd concluzii de ordin teoretic-pedagogic bazate pe cunoașterea profundă a psihologiei infantile, — să căutăm înainte de toate să ne apropiem de micii noștri elevi. Vom descoperi atunci „acea minune de azi și din toate timpurile, care este sufletul copilului" — cum spune Casals ; vom descoperi o lume nouă, un microcosmos, pe care, dacă îl vom explora și cuceri, vom egala în măreție pe primii cercetători științifici ai universului. Și nu va fi mică bucuria și satisfacția noastră, cînd, din strădaniile de zi cu zi, vom vedea răsărind omul nou — omul viitorului !

NOTE

Orchestra Filarmonică din Haarlem (Olanda) are în repertoriul actualei sale stagiuni Rapsodia romînă nr. 1 de George Enescu.

Recent a apărut volumul „Lumea virtuozilor" de Marc Pincherle (Editura Flammarion, Paris). Mai multe capitole ale lucrării sînt consacrate cîtorva personalități artistice proeminente ale secolului. George Enescu se află aici alături de portrete ale muzicienilor Bruno Walter, Furtwängler, Koussewitsky, Kreisler, Wanda Landowska, Menuhin.

Orchestra Filarmonică din Viena, sub conducerea dirijorului Herbert von Karajan, va întreprinde un lung turneu în primele luni ale acestui an. Itinerariul cuprinde mai întîi centre muzicale din partea răsăriteană a Europei — Varșovia, Odesa, Kiev, Moscova, Leningrad, Helsinki, apoi mai multe centre apusene, printre care Amsterdam, Londra și Hamburg.

Două opere de Leos Janacek obțin un frumos succes pe scenele unor teatre de operă din R. F. Germană : „Jenufa" în premieră la Frankfurt am Main și „Cazul Makropoulos" la Teatrul de Stat din Wiesbaden.

Baletul „Undine" de Hans Werner Henze a fost prezentat pe scenele sovietice de Ansamblul regal de balet din Londra, cu balerinii Margot Fonteyn și Michael Somes în rolurile principale.

Lucrarea tînărului compozitor norvegian Arne Nordheim „Canzona per orchestra" a fost distinsă cu Premiul Festivalului de la Bergen.

Opera „Medeea" de Cherubini a fost prezentată la Teatrul din Episauros, vechi de 2500 de ani, în fața a 18.000 spectatori. Rolul titular a fost deținut de celebra cîntăreață Maria Calas.

Nonetul ceh a întreprins un turneu de concerte în America de Sud.

O nouă interpretare pe discuri a Concertului pentru vioară și orchestră de Beethoven, apărută la Paris, îmbină valoarea artistică și interesul documentar : solistul lucrării, violonistul Henryk Szeryng este acompaniat de orchestra Societății de concerte a conservatorului sub conducerea regretatului violonist Jacques Thibaud. Este vorba desigur de o înregistrare mai veche (celebrul muzician francez dispărînd acum 8 ani într-un accident de avion), care abia astăzi este pusă la dispoziția amatorilor de muzică.

„Focul" (Die Feuersbrunst) o operă de Haydn de curînd descoperită, va fi prezentată în premieră mondială pe scena Teatrului „Drottningholm" (Stockholm) în vara acestui an.

Celebrul dirijor francez Charles Munch a împlinit vîrsta de 70 de ani. El intenționează să se retragă de la conducerea orchestrei simfonice din Boston.

Prima audiție a unui ciclu de trei lieduri („Drey Minnelieder") de compozitorul elvețian Frank Martin a avut loc de curînd la Viena. Interpreți au fost cunoscuta cîntăreață Irmgard Seefried, căreia îi este dedicată lucrarea, și pianistul Erik Werba.

Al doilea Concurs de compoziție muzicală dotat cu premiul Reginei Marie-José este deschis compozitorilor din toate țările, pentru lucrări concertante pentru violoncel și orchestră. Lucrările vor fi trimise pe adresa : Merlinge (Gy) Genève (Suisse), pînă la data de 30 iunie 1962. Premiul va fi decernat în luna noiembrie de un juriu internațional alcătuit din compozitorii D. Sostakovici, L. Pipkov, G. Petrassi, H. Pousseur, P. Capdevielle și A. F. Marescotti, muzicologul H. H. Stuckenschmiedt și dirijorul P. Colombo.

ECOURI ALE FESTIVALULUI „GEORGE ENESCU"

Necesar – folositor – excelent

de PREDRAG MILOSEVICI

Predrag Milosevici s-a născut în 1904. A urmat studii muzicale la München și Praga (compoziție cu Josef Suk, dirijat și pian).

A fost timp de 24 de ani dirijor al Operei din Belgrad, apoi director al Operei din Novi Sad, iar în prezent este profesor de compoziție și dirijat și decan al Academiei de muzică din Belgrad. Paralel, susține o intensă activitate ca dirijor de Operă și concerte simfonice în patria sa și în străinătate. Printre compozițiile sale se numără sonatine și suite de pian, un cvartet de coarde, o simfoniettă, lieduri, coruri etc.

Ar fi greu să spun ceva despre cel de-al doilea Festival și Concurs Internațional „George Enescu" fără a repeta lucruri care s-au spus și mai înainte, poate și mai bine, sau fără a cădea în pericolul de a face declarații de curtoazie. Dar, fiind obișnuit să fiu totdeauna sincer și deschis, cred că în cazul de față nu vor fi asemenea pericole, sau cel puțin nu vor fi atît de mari.

Dacă ar trebui să-mi exprim cu totul concis părerea despre aceste două manifestări muzicale indisolubil legate între ele, de la București, atunci aș putea spune: necesar — folositor — excelent!

Necesar, *fiindcă Bucureștiul, centrul cultural al Romîniei, cu bogata sa viață muzicală, cu posibilitățile sale excelente (orchestre simfonice, operă, ansambluri de cameră, soliști vocali și instrumentali și pe deasupra strălucitele săli de concerte), apare în fața opiniei publice mondiale spre a arăta cît de mare este forța muzicii românești și contribuția ei la dezvoltarea muzicii universale.*

Folositor, *fiindcă aici se întîlnesc muzicieni eminenți din lumea întreagă, care fac cunoștință cu muzicienii romîni și care, în convorbirile lor directe, pot discuta despre diferite probleme comune și despre căile noi pe care muzica contemporană — un organism viu — merge și trebuie să meargă. Folositor, fiindcă în cursul contactelor dintre muzicienii din toate țările lumii, se poate vedea din nou cît de mult poate contribui muzica, acest element cultural important, la cauza păcii. Folositor, fiindcă și tinerii concurenți din ambele emisfere își pot măsura la concurs puterile într-o competiție nobilă, iar premiile obținute care se acordă numai celor ce au dat dovada celor mai strălucite calități de executanți, pot servi artiștilor tineri ca vize pentru lumea întreagă.*

Excelent, *fiindcă atît Festivalul cît și concursul atît sub aspectul artistic cît și tehnic, au fost în așa fel pregătite, încît pentru organizatori nu rămîn decît cuvinte de cea mai mare laudă. Programele au fost alcătuite în mod echilibrat și astfel au putut să fie ascultate opere clasice ale literaturii universale, ca și cele ale creatorilor romîni. La executarea programelor au participat în mod armonios artiștii romîni și străini, dirijori, soliști vocali și instrumentali, ba chiar mari ansambluri străine. Tocmai această varietate și alternanță între artiștii din țară și străini a dat festivalului un farmec deosebit. Excelent, fiindcă și concursul care îmbină în mod fericit trei discipline (canto, vioară și pianul), a întrunit mulți specialiști din țară și străinătate, care au apreciat execuția tinerilor concurenți, ridicînd în felul acesta nivelul întregului concurs. Excelent, fiindcă totul s-a desfășurat la cel mai înalt nivel tehnic, fără nici o impuritate, spre satisfacția tuturor participanților la festival și concurs, artiști, membri ai juriului, concurenți și oaspeți.*

Pentru mine acest festival a fost important și pentru că am avut ocazie să cunosc mai de aproape operele compozitorilor romîni, în primul rînd operele marelui George Enescu. Poate însuși mersul istoriei a făcut astfel ca, înainte cu 80 de ani, la Liveni-Vîrnav, să vadă lumina zilei acest geniu romîn, fiindcă înaltul său talent multilateral poate fi exprimat corect numai cu noțiunea geniu. Pînă acum, în Jugoslavia, am avut numai rareori ocazia să ascult operele lui Enescu. Acelea au fost, mai ales, populare și tradiționale Rapsodii; *însă acum, în cursul festivalului, am putut auzi o bună parte a creației sale din toate genurile, începînd de la cîntece, sonate instrumentale, simfonia de cameră și marile creații simfonice, pînă la unica sa operă „Oedip". Uriașă este forța creatoare a lui George Enescu, ce și-a tras permanent vlaga din viața poporului său chiar și atunci cînd a fost înconjurat de numeroasele pericole ale unei influențe străine, în afara hotarelor țării. În această privință el amintește de Chopin. Este demnă de admirație maturitatea lui Enescu în compozițiile sale timpurii. Cu o necurmată cutezanță și sete de a cunoaște, el aborda forme mereu noi și mai complicate, dîndu-le un conținut inedit și insuflîndu-le parte din sufletul său romînesc, astfel încît Simfonia I a sa este deja o operă impozantă în privința maturității, conținutului și concepției tehnice. Însă Enescu, ca un adevărat mare creator, nu s-a mulțumit niciodată cu ceea ce a cucerit, el și-a îndreptat totdeauna privirile înainte. De aceea nu este deloc de mirare că în Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, el și-a dezvăluit o nouă fațetă. Personalitatea sa artistică complexă a trăit simultan viața de triplu-interpret (violonist, pianist și dirijor) — compozitor și animator al vieții muzicale. Enescu a înfăptuit o cotitură fundamentală în orientarea muzicii românești ridicînd pe un nou plan, rostul artei muzicale românești. De aceea este îndreptățită atribuirea numelui lui „George Enescu", festivalului și concursului.*

În cursul festivalului am avut ocazia să ascult la concerte și la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. — pe bandă de magnetofon — un număr mare de opere ale compozitorilor din generația vîrstnică, mijlocie și mai tînără. Unele le-am ascultat în întregime, altele numai fragmentar. Totuși, cred că am reușit să-mi formez o imagine destul de bogată despre orientarea și tendințele compozitorilor romîni. Primul lucru ce ți se relevă este tehnica compozițională, pe care o posedă admirabil compozitorii romîni și cu ajutorul căreia au posibilitate de a-și exprima toate ideile muzicale. Fără a avea intenția sau capacitatea de a face vreo analiză sau a acorda prioritate unora din compozitori, pot spune că mi-a plăcut mult opera scurtă „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, care atrage prin inspirația sa viguroasă, vie și spirituală, aș putea spune comunicativă, și prin instrumentația măiastră.

În timpul șederii mele la București, unde mă aflu pentru prima oară, mi-am putut da seama de tradiționala ospitalitate românească. Legăturile dintre Romînia și Jugoslavia pe tărîm muzical au fost destul de vii și cordiale atît înainte cît și după ultimul război. Astfel, încă înainte de război, Belgradul a avut ocazia să salute pe gloriosul maestru George Georgescu, pe Egizio Massini, precum și pe mai mulți cîntăreți, iar după război au fost oaspeții noștri George Georgescu, Mircea Basarab, Ion Voicu, Zenaida Palli, Arta Florescu și alții.

În același timp au concertat în Romînia artiști jugoslavi de seamă ca Antonio Janigro și Ansamblul său de soliști din Zagreb, dirijorii Gika Zdravkovici, Djura Iakșici, Oskar Danon, cîntăreții Dușan Popovici și Melania Bugarinovici, violonistul Branko Pajevici ș.a.

Contactele dese și vii pe tărîm muzical între popoarele noastre nu pot fi decît folositoare cunoașterii și apropierii reciproce ale celor doi vecini din Balcani.

Neștearsă va fi amintirea numeroșilor muzicieni pe care i-am cunoscut de mai înainte și cu care m-am revăzut, dar și a acelora pe care i-am cunoscut aici. O frumoasă amintire va constitui pentru mine și minunatul oraș București plin de parcuri, verdeață și flori, pe care le iubesc atît de mult.

Un eveniment remarcabil

de FUAD TURKAY

Fuad Turkay s-a născut la Istambul în 1907. A urmat studii în orașul său natal și apoi la Academia Santa Cecilia din Roma, fiind elevul lui Alfredo Casella și Giuseppe Mulé la compoziție și al lui Renzo Silvestri la pian. Este numit, după întoarcerea în patrie, profesor de pian la Conservatorul din Ankara, iar din 1954 director al acestei instituții.

De bună seamă, al doilea Concurs și Festival Internațional „George Enescu" reprezintă, pentru oricine iubește arta sunetelor, o neprețuită ocazie, un eveniment remarcabil. Am avut posibiltatea să asist la producții artistice ale atîtor personalități marcante, să constat de aproape interesul tinerilor muzicieni din numeroase țări pentru arta interpretativă. Am putut constata cu acest prilej înalta stimă de care se bucură creația muzicală a lui George Enescu, nu numai din partea poporului romîn, ci și din partea altor popoare. Activitatea sa de compozitor, șef de orchestră, interpret și profesor devine astăzi mai bine cunoscută, datorită manifestărilor artistice organizate sub numele său și la care participăm astăzi. Acest mare artist și muzician s-a inspirat în mod direct din izvoarele creației poporului romîn, atît de sensibil, dobîndind stima și admirația lumii întregi.

George Enescu este foarte cunoscut în Turcia deoarece majoritatea muzicienilor turci din generația mea — Gemal Reșid Rey, Adnan Saygun, Ulvi Erkin ș.a. și-au făcut educația muzicală în Franța, unde maestrul romîn a activat mult timp. Ei au avut prilejul să ia contact cu Enescu și vorbesc și astăzi adeseori despre dînsul.

În ce privește creația genialului muzician, pot mărturisi că am înțeles din primul moment valoarea muzicii lui Enescu, care și-a găsit locul în repertoriul internațional, reprezentînd cu cinste muzica românească. Cele două rapsodii romîne au produs o profundă impresie asupra mea, dar și sonatele sale de pian, ca și suita op. 10; Sonata a treia pentru pian, în special, mi se pare cu totul remarcabilă și sper că la al III-lea concurs Enescu această sonată va figura în programul de pian.

Mă aflu pentru întîia oară în capitala Romîniei. Sînt fericit că am avut posibilitatea să cunosc și aci numeroși eminenți compozitori și artiști romîni. Printre compozitori, am cunoscut pe Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduța, Zeno Vancea, care mi-au confirmat marele avînt al muzicii românești, ce își trage seva din solul natal al creației populare. Tineri compozitori ca Tiberiu Olah, Anatol Vieru ș.a. au primit o educație temeinică, pentru a putea contribui și ei la dezvoltarea muzicii românești contemporane. Excelentele orchestre sînt conduse de maeștri remarcabili. Am admirat în mod deosebit pe George Georgescu, care merită a fi considerat printre cei mai mari maeștri ai baghetei din lume. Tinerii șefi de orchestră romîni trebuie să fie mîndri că au în fruntea lor o asemenea personalitate de valoare internațională, pentru a le arăta calea de urmat.

Poporul romîn iubește frumosul. Acest lucru se poate vedea și din construcțiile moderne, care încîntă pe vizitatori. Fără îndoială că pînă la al III-lea Festival și Concurs, Romînia va deveni, datorită eforturilor depuse în domeniul artistic și construcțiilor sale moderne, un model pentru lumea întreagă.

Vizită în R. D. Germană

de D. BUGHICI

desene de compozitorul PAUL CONSTANTINESCU

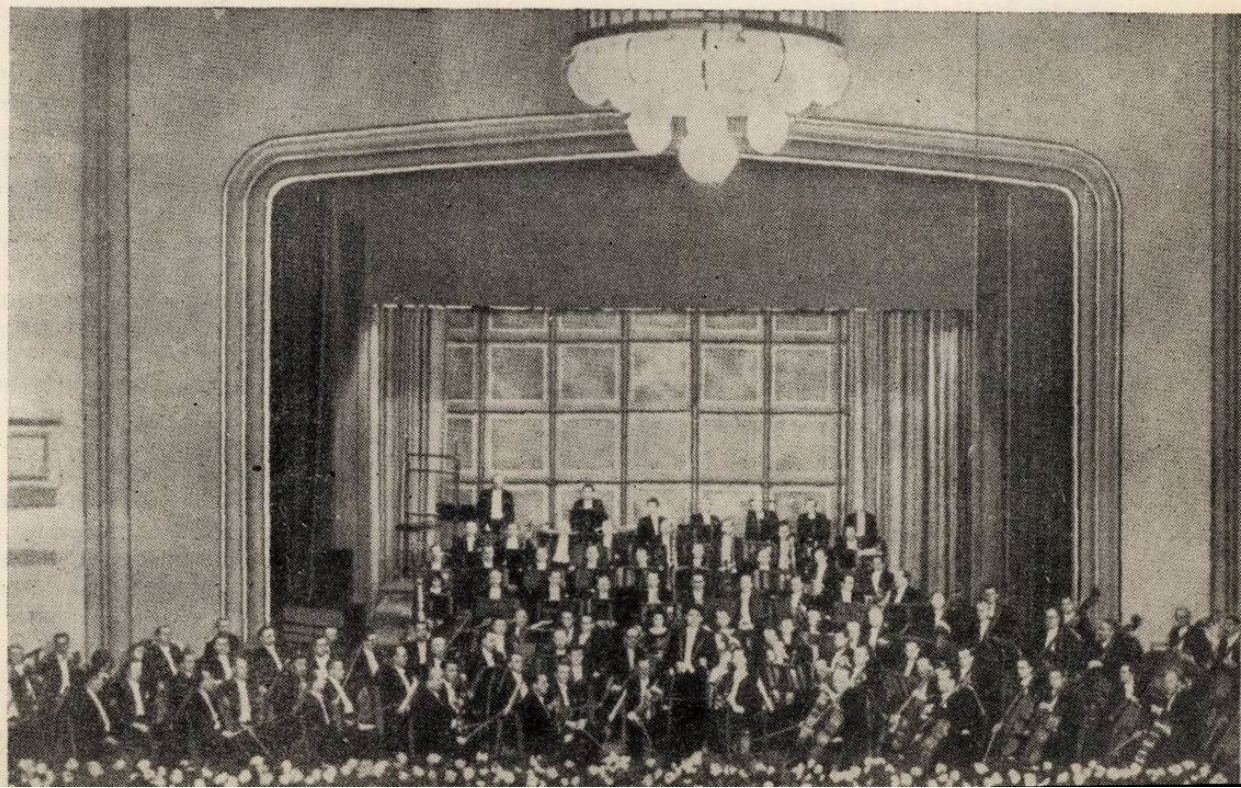
Trio „Beethoven": Günther Kootz, Joachim Hantzschk, Erich Neumann.

O vizită de două săptămîni făcută împreună cu compozitorul Paul Constantinescu în R. D. Germană, ne-a prilejuit cunoaşterea cîtorva aspecte interesante ale vieţii muzicale din Berlin, Leipzig, Dresda, Weimar.

Prima impresie oferită călătorului ce descinde în Berlinul democrat este aceea a unei metropole în plină refacere edilitară. S-a construit şi se construieşte necontenit, într-un ritm viguros, susţinut, pornindu-se cu metodă, de la periferie spre centru, în vederea asigurării în primul rînd a locuinţelor muncitoreşti. Desigur, dureroasele răni ale războiului încă nu au fost tămăduite pretutindeni; ruinele stăruie încă — în Alexanderplatz de pildă — ca un memento al groaznicelor evenimente petrecute. Dar în centrul Berlinului, artere importante ca Frankfurter-alee şi Karl Marx-alee şi-au definitivat înfăţişarea: clădiri impozante, moderne, magazine ale căror vitrine sînt extrem de atrăgătoare şi, pretutindeni, multă mişcare; se simte pulsaţia unei vieţi noi, intensă şi bogată.

Viaţa muzicală este foarte animată. La Berlin am asistat la mai multe spectacole de operă şi concerte, începînd cu opera „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss, ce se reprezintă pe scena Operei de Stat. Montare frumoasă, sobră, decoruri foarte simple. Dintre interpreţi s-a detaşat luminos basul Reiner Süss — voce bine timbrată, egală, joc scenic de calitate. În rolul

Orchestra Simfonică Radio din Leipzig.



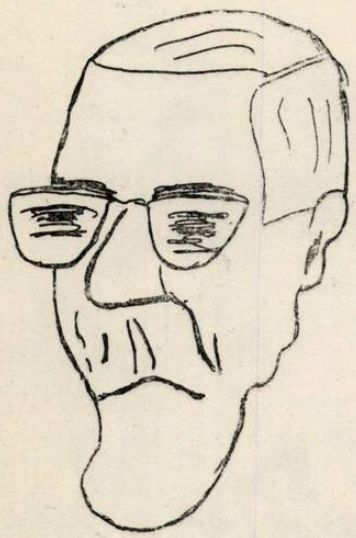
Heinz Dittrich

baronului Ochs, personajul suportă bine sarja interpretului și nu alunecă în ridicol.

Orchestra — formație alcătuită în majoritate din tinere elemente — a apărut cu partidele bine echilibrate și cu o sonoritate plină și omogenă. Dirijorul Heinz Fricke — tînăr la rîndul său — conduce cu pricepere și sensibilitate, fiind de subliniat că interpreții vocali se aud chiar și cînd orchestra realizează intensități sonore puternice, aceasta datorită faptului că orchestra cîntă muzical, fără stridențe.

Am asistat de asemenea la prezentarea operei comice „Vulpea șireată" de Janacek. Acțiunea se petrece în lumea animalelor, personajele sînt bine caracterizate iar muzica melodioasă, foarte accesibilă, reușește să stabilească rapid contactul cu publicul. Este o comedie muzicală foarte amuzantă care, scrisă aparent pentru tineret, se adresează, în fond, oamenilor maturi. Dirijorul praghez Vaclav Neumann stăpînește perfect spectacolul îndrumîndu-l cu energie și autoritate. Punerea în scenă a regizorului Walter Felsenstein e ingenioasă, cu o bună reliefare a personajelor.

La Teatrul de operetă „Metropol" am avut ocazia de a urmări un interesant concert al corului și orchestrei Radio din Berlin, în cadrul căruia a fost interpretat un întreg program de muzică vocal-simfonică ungară sub bagheta dirijorului Miklos Forrai și a unor soliști maghiari. Am apreciat capacitatea orchestrei și corului Radio de a fi pus bine la punct, într-un timp relativ scurt, partituri de remarcabilă exigență ca „Psalmus Hungaricus" de Kodaly, „Cantata profană" de Bartók și cîntecul eroic „Huniady" de Reszö Sugar. Dirijorul Forrai a vădit o remarcabilă stăpînire a tehnicii corale și a realizat, permanent, o bună legătură între soliști, cor și orchestră. Dar sistemul său de a alinia pe același plan și nu în adîncime, cele patru partide vocale, nu îl socotim eficace. Dacă atunci cînd vocile cîntă izolat se aud bine, în ansamblu, fuziunea sonoră nu se realizează omogen, vocile bărbătești predomină. Lucrarea compozitorului Rezsö Sugar are, într-adevăr, un caracter eroic, așa cum indică însuși titlul, dar am avut impresia unor lungimi, poate și din cauza unui discurs muzical nu suficient de pregnant pe alocuri. Dintre soliștii maghiari care au cîntat expresiv și cu o bună poză de glas, s-au făcut remarcați îndeosebi baritonul Andras Fürago, altista Sona Cervena și tenorul Joszef Simandy.



Prof. Laux (Dresda)

Vizita făcută la Uniunea Compozitorilor ne-a prilejuit, între altele, cunoașterea creației actuale a unor compozitori de muzică simfonică și de cameră din R. D. Germană. Ne-a impresionat plăcut, prin claritatea, verva și tinerețea pe care o respiră, Concertul pentru pian și orchestră (op. 16) de Günther Kochan. Dacă în lucrarea sa „Simfonietta 1960" (executată și la noi) compozitorul apărea puternic influențat de Șostakovici, în Concertul pentru pian, personalitatea sa se afirmă cu mai multă certitudine, forma este mai unitară. Am recomanda lucrarea și formațiilor noastre simfonice.

În poemul simfonic *In memoriam* de Paul Dessau scris cu prilejul morții lui Brecht, am aflat o muzică al cărui caracter tragic te zguduie. Lucrarea (foarte bine orchestrată) exprimă în chip pregnant sentimente generate în sufletul compozitorului de dispariția lui Brecht. Părerea noastră este însă că, în partea mediană, compozitorul ar fi putut realiza o oarecare înseninare, o anumită căldură, care să sugereze amintirea umanității lui Brecht. Așa cum e scris, poemul creiază numai imagini sumbre, de-a lungul celor 10—12 minute cît durează execuția sa.

Cea de a patra simfonie a lui Johann Cilensek, scrisă pentru orchestră de coarde, este o lucrare plină de o viață intensă ; se simte că autorul are ceva de spus. Tot pentru coarde este scrisă și Simfonia de Ernst Meyer, în care am aflat unele frumoase pagini lirice, pătrunse de poezie și de reverie. Autorul apare înclinat spre problematica filozofică a vieții, animat pe alocuri de un anumit patos romantic. Din păcate, unele lungimi fac ca forma să nu fie strînsă, iar cît privește finalul, acesta te lasă cu un sentiment de așteptare, pentru ceva mai mult decît ceea ce-ți oferă.

Am ascultat apoi un ciclu de lieduri scrise de Hans Eisler în diferite perioade ale creației sale. Se simte bine, în acestea, tradiția lied-ului german și în unele ca *Anmut sparet nicht* (Grația nu se cruță) spiritul cîntecului popular german. Am apreciat în mod deosebit „Cantata pîinii albe" pentru voce și pian, lucrare de pro-

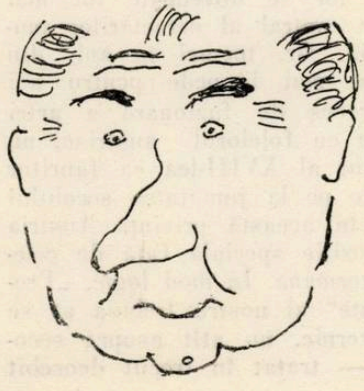
porții mai ample cu un profund conținut uman. Toate au fost interpretate cu distincție și muzicalitate de Arnold Irmgard. Hans Eisler folosește mijloace de scriere muzicală foarte simple, uneori armonii mai îndrăznețe, totul cu o reală măiestrie. Muzica sa e directă, viguroasă, merge repede către ascultător și acest lucru e important.

În programul nostru figura și vizitarea Leipzigului. Autostrada care leagă cele două mari aglomerații urbane este largă, betonată, cu sensuri unice bine delimitate. Se merge cu o viteză considerabilă. Pretutindeni ordine, disciplină, muncă serios organizată.

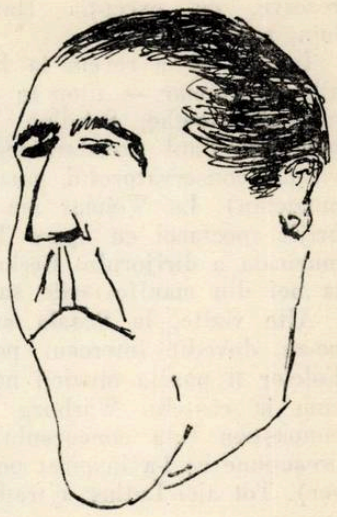
Leipzig, care a avut multe de suferit de pe urma războiului este, în general, refăcut. Hotelul în care am locuit, nou construit, spațios, elegant, confortabil, reprezintă o realizare de seamă a tehnicii moderne respective. Conservatorul — refăcut — excelează prin caracterul său monumental. Aici am întîlnit pe compozitorul Siegfried Stolte, care ne-a cunoscut țara cu prilejul Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților din 1953 de la București. Ne-a primit cu multă simpatie, contactul s-a stabilit rapid și cald ; ne-a dovedit multă grijă, ne-a însoțit și ne-a arătat orașul. La Leipzig am vizionat opera *Salomeea* de Richard Strauss. Personajul titular, deosebit de complex și dificil, a fost întruchipat de artista Christa-Maria Ziese cu o desăvîrșită măiestrie atît sub raportul vocal-scenic cît și coregrafic. Am reținut punerea în scenă sobră (acțiunea se desfășoară în fața unui fundal scenic extrem de simplu) și calitatea interpretativă a orchestrei simfonice de la Gewandhaus, sub conducerea muzicală a dirijorului Rolf Reuter.

Deosebit de interesantă și punerea în scenă a operei în 3 acte *Război și pace* de Prokofiev, unde corul adus în avanscenă cîntă în timp ce acțiunea se desfășoară ; la începutul fiecărui act, un recitator expune acțiunea operei.

După Leipzig, Dresda. Aici străduințile în vederea refacerii orașului sînt poate cele mai intense, căci și distrugerile bombardamentului au fost mari. În prezent se dă atenție reconstruirii monumentelor de artă. La Dresda am petrecut o interesantă seară, asistînd la întîlnirea de la *Casa oamenilor de știință*, printre aceștia fiind și muzicieni. Participau, între alții, directorul Otmar Suitner, de la Staadskapelle și cunoscutul șef de

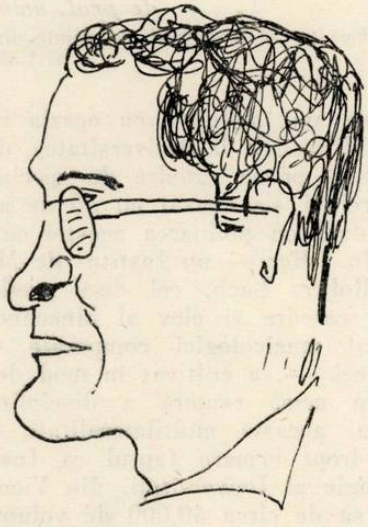


Gerhard Wienecke



Dirijorul Suitner (Dresda)

orchestră Heinz Bongarz. S-a pus problema dacă operele trebuie să fie cîntate în limba originală sau cea germană, insistîndu-se asupra necesității ca unele piese de Verdi de pildă, să fie cîntate în italiană.



Asrich

Heinz Bongarz, un prieten bun al țării și muzicii noastre, și-a exprimat dorința de a dirija Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, la Dresda. În cadrul vizitei pe care ne-o va face în acest an va dirija în primă audiție lucrarea „Triumful Afroditei" de Karl Orff. La Staadskapelle am ascultat într-un concert dirijat de Otmar Suitner, pe Annie Fischer interpretînd Concertul al patrulea pentru pian și orchestră de Beethoven (cu deosebire partea lentă a fost realizată cu multă poezie) și Concertul pentru orchestră de Bartók (presto final redat cu o mare vigoare ritmică) ; de asemenea Cîntece din închisoare *(Canti di prigionia)* 1941 „pentru cor și instrumente solistice" de Luigi Dallapiccola — unul dintre puținii compozitori italieni dodecafoniști. A apărut melodioasă și se poate spune tonală, *Rugăciunea Mariei Stuart* — care ne-a plăcut, de altfel cel mai mult. Orchestra, bună ; dirijorul Suitner a vădit precizie în atac și rigurozitate ritmică dar asupra compartimentului suflătorilor de lemn sînt de făcut

rezerve, cu excepția flautului-piccolo (foarte bun, ton frumos).

Înainte de a reveni la Berlin, am rămas trei zile la Weimar — timp în care am vizitat casele muzeale Goethe, Schiller, Wagner, Liszt (unde maestrul Paul Constantinescu a încercat la invitația conservatorului muzeului, pianul marelui muzician). La Weimar am asistat și la un îngrijit spectacol cu opera Tosca sub conducerea muzicală a dirijorului Gerhard Pflüger, cunoscut la noi din manifestările sale concertistice.

Alte vizite, la Școala superioară de muzică, ne-au dovedit interesul pe care Institutul de Folclor îl poartă muzicii noastre populare, după cum la castelul Warburg am avut prilejul să cunoaștem sala concursului de canto (care se presupune că l-a inspirat pe Wagner în Tannhäuser). Tot aici Luther a tradus în limba germană, vechiul Testament. Din păcate aceste locuri în care și-au desfășurat activitatea unele din marile figuri ale culturii omenirii, sînt și locuri de înfricoșătoare amintire a crimelor hitleriste împotriva umanității — în apropiere de Weimar aflîndu-se vestitul Buchenwald.

Reîntorși la Berlin, am avut convorbiri rodnice cu o seamă de muzicieni ca Gerhard Wienecke, rectorul școlii medii de muzică, Heinz Dietrich, profesor la Academia de muzică și dirijor de cor, André Asriel, profesor la Academia superioară de muzică și compozitor de muzică de filme. Am discutat împreună cu muzicienii germani probleme de creație și interpretare a muzicii, de cunoaștere reciprocă a creației muzicale.

Vizita în R. D. Germană a fost plină de interes și fructuoasă.

Cercetările muzicologice în Austria

de prof. univ. dr. ERICH SCHENK
membru al Academiei de științe din Viena, director al Institutului de muzicologie al Universității din Viena

Acum o sută de ani împliniți, cu ocazia numirii lui Eduard Hanslick la Universitatea din Viena, a fost creată prima catedră de specialitatea noastră, căreia i s-a anexat cu 36 de ani mai tîrziu — o dată cu preluarea acestei catedre de către Guido Adler — un Institut de Muzicologie. Apoi Robert Lach, cel de-al treilea titular al acestei catedre și elev al binecunoscutului pionier al muzicologiei comparate — Richard Wallascheck —, a cultivat în mod deosebit această din urmă ramură a disciplinei noastre, și tocmai această multilateralitate de interese a avut drept urmare faptul că Institutul de Muzicologie al Universității din Viena, — cu biblioteca sa de circa 40.000 de volume, precum și cu alte auxiliare pedagogice și documentare — poate fi considerat în prezent cel mai bine înzestrat institut universitar de muzicologie.

Adler și-a stabilit obiectivele principale, care în trăsăturile de fond au rămas identice pînă în timpurile noastre, chiar dacă, firește, evoluția trecutei jumătăți de secol a impus în unele privințe o nouă orientare. Dacă facem abstracție de activitatea pedagogică universitară, obiectivele centrale sînt, în primul rînd, dezvăluirea de surse pe de o parte, iar pe de altă parte disciplina metodologică în sectorul istoric; pe lîngă aceasta, un număr din ce în ce mai mare de specialiști recunosc ca necesar caracterul deosebit de stimulatoriu al muzicologiei comparate.

În lucrarea sa intitulată „Monumente ale artei muzicale în Austria", Adler a început încă din anul 1893 să cerceteze sistematic inepuizabila tradiție muzicală a țării noastre, tradiție de peste 900 de ani vechime și continuate; iar pînă în anul 1938, el a făcut cunoscute în 84 volume — în vederea cercetărilor și a profesării muzicii — comorile muzicale începînd din timpul minnesänger-ilor, ale goticei așa-numitelor „Codices din Trient" din secolul al XIV-lea, apoi marile creații ale Renașterii și Barocului, ca și ale clasicilor și pînă la valsul vienez atotcuceritor, și pe cele ale romantismului. Programul său avea însă nevoie de o revizuire întrucît era prea îngust, limitîndu-se numai la compozitorii de origine austriacă, în timp ce marii neerlandezi și italieni, care au activat aici în funcții de compozitori ai curții și șefi de orchestră ai curții, au contribuit de asemenea, chiar în primul rînd și în chip hotărîtor la sinteza muzicii naționale austriace, și anume la fuzionarea artei culte internaționale — întotdeauna predominantă — cu elementele de folclor atît de bogat diferențiate. Căci în această muzică joacă un rol directoriu nu numai elemente germanice, ci și romane, slave și ungare, care conferă muzicii austriace tocmai profilul ei specific. Cuprinderea acestor elemente în esența lor se dovedește tot mai mult ca un obiectiv central al cercetărilor muzicologice în Austria. Or, tocmai în anii din urmă a devenit tot mai limpede pentru noi faptul că acest proces de fuzionare a artei culte internaționale cu folclorul austriac, nu apare abia în secolul al XVIII-lea ca făuritor de profil, ci încă de pe la jumătatea secolului al XVII-lea, — și în această privință Austria se situează pe o poziție specială față de celelalte țări de limbă germană. În mod logic, „Programul de monumente" al nostru trebuia să se concentreze mai puternic, nu atît asupra secolului al XVIII-lea — tratat în trecut deosebit

de amănunțit —, cît mai ales asupra secolelor XVII și XVI. În urmărirea acestui nou program, cu începere din 1947 au putut fi publicate 16 volume din lucrarea „Monumente ale artei muzicale în Austria"; au putut fi reluate „Studiile de Muzicologie" de la volumul 22 înainte, și a putut fi înființată o nouă serie intitulată „Contribuții muzicologice vieneze", care pînă în prezent a ajuns la cinci volume. Pe lîngă aceasta, pentru lucrări muzicologice pot fi consultate: „Rapoartele ședințelor" și „Indicatorul" Academiei de Științe din Viena.

După cum se știe, meritul deosebit al lui Adler constă în a fi dus mai departe metoda tinerei noastre discipline și a o fi reprezentat în mod exemplar în cărțile „Metodă a istoriei muzicii" și „Stilul în muzică". Pentru el, ca elev al lui Hanslick, era absolut obligatorie rigida estetică formală a aceluia, care considera că muzica este pur și simplu un joc arhitectural de mișcări de sunete (sonore) și îi tăgăduia categoric orice capacitate de a transmite un conținut. Prin urmare, Adler considera istoria muzicii drept o prezentare a transformărilor unor anumite devieri de formă în decursul secolelor; deci, în cercetările sale el se mărginea, în esență, la suprafața sonoră a operei de artă muzicală și la calitățile de formă ale acesteia, care la rîndul lor pot fi cunoscute din studierea componentelor tehnice de construire a frazei. Firește, premisele înseși ale existenței operei de artă, adică date biografice ale compozitorului, mediu social al originii sale, scopul unei muzici legate de o misiune etc., toate acestea erau complet trecute cu vederea, după cum încercările de interpretare a conținutului erau respinse, fiind considerate estetizante și neștiințifice.

Fără îndoială că această limitare și concentrare radicală a interesului științific asupra stilisticii — de care s-a ocupat tot atît de intens Hugo Riemann și care își are rădăcinile în doctrina filozofică a „Fenomenologiei" lui Husserl —, a conferit disciplinei noastre un înalt grad de exactitate, punînd-o pe picior de egalitate cu disciplinele științelor naturale universitare. Pe de altă parte, de bună seamă că s-a dovedit prea îngust cîmpul vizual al acestei metode de critică stilistică, și prea mică profunzimea cunoștințelor în privința expresiei artistice. Pentru că opera de artă muzicală nu plutește în aer, fără să aibă nici o legătură cu viața epocii care a produs-o; iar o transpunere a criticii stilistice celei mai riguroase asupra — să zicem — filologiei, ar însemna să se considere o operă literară numai din punctul de vedere al ordinei rimelor, fără a se analiza conținutul transmis de ea.

Un anumit inconfort intelectual, pe care era firesc să-l producă aceste reflecții, precum și recunoașterea faptului că, printr-o orientare unilaterală către critica stilului, muzicologia se izolase de celelalte discipline umaniste, au dus la acea revizuire a punctului de vedere metodic, pe care astăzi se străduiesc să-l realizeze o serie de cercetători și căruia îi este dedicat în primul rînd și interesul lucrărilor în curs ale Institutului nostru.

În concluzie, noi nu ne ocupăm numai cu critica stilurilor și bibliografia muzicală — atît de înfloritoare mai ales în ultimul timp —, ci ne ocupăm tot atît de intens și de istoria muzicii propriu-zisă, adică acea studiere a bazelor care, în jurul lui 1900, fusese — desigur, în mod pripit — suprimată; totdeodată însă, noi ne străduim să privim operele de artă ale trecutului nu numai din punct de vedere al transformărilor formelor lor, ci în special ca rezultate ale unor condiții sociale și spirituale date. În primul rînd însă ne interesează și „modul" de exprimare artistică, pe care ne străduim să o cunoaștem sistematic. În acest sens ne lăsăm conduși de principiul că muzica nu este pur și simplu arhitectură de mișcări sonore, ci în primul rînd este un grai, și ca atare în mod necesar este supusă unor reguli gramaticale date, spre a se putea impune ca formă obiectivă de înțelegere de la om la om. Metoda cercetărilor simbolurilor sonore, dezvoltată de marele cercetător francez Pirro și de germanul Arnold Schering, ne oferă — după părerea mea — un fundament metodic solid, care ne dă posibilitatea să realizăm progrese.

Academia discului francez a dat publicității palmaresul înregistrărilor premiate în stagiunea 1961—1962. Sviatoslav Richter a fost distins cu premiul Charles Cros pentru interpretarea celor două concerte pentru pian și orchestră de Franz Liszt, cu acompaniamentul Orchestrei simfonice din Londra dirijată de Kiril Kondrașin. Premiul Conservatorului a fost acordat lui David și Igor Oistrah pentru discul cuprinzînd lucrări pentru două viori de Prokofiev, Haydn, Spohr și Honegger. Patru opere (ediții integrale) se numără de asemenea printre cele mai importante înregistrări pe discuri premiate: „Tristan și Isolda" de Wagner (cu Birgit Nilsson, Fritz Uhl și Filarmonica din Viena dirijată de Georg Solti), „Elektra" de Richard Strauss (cu Inge Borkh, Marianne Schech, Jane Madeira, Fritz Uhl, D. Fischer-Dieskau și orchestra operei din Dresda dirijată de Karl Böhm), „Othello" de Verdi (cu Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Fernando Corena și Filarmonica din Viena dirijată de Herbert von Karajan), și „Păpușile maestrului Pedro" de De Falla (cu Teresa Tourne și orchestra concertelor din Madrid dirijată de P de Freytas-Branco). Premiul președintelui Republicii a fost acordat unui disc produs de firma cehoslovacă Supraphon — Simfoniile nr. 2 și 3 de Honegger în interpretarea Filarmonicii cehe dirijată de Serge Baudo — precum și înregistrării Concertului pentru orgă și orchestră de Francisc Poulenc (solist Maurice Duruflé acompaniat de orchestra Națională a Radioteleviziunii franceze dirijată de Georges Prêtre). Alte discuri premiate cuprind piese pentru orgă de Frescobaldi (interpretate de J. J. Grünenwald), cele patru suite pentru orchestră de Bach (orchestra de cameră din Toulouse dirijată de L. Auriacombe), lucrări pentru pian de Debussy (interpretate de Werner Haas și Jacques Février) etc.

Emil Monția la 80 de ani

La 6 ianuarie a.c., compozitorul Emil Monția a împlinit 80 de ani. Născut în comuna Șicule, în apropierea Aradului, el s-a format într-o vreme cînd o parte a țării noastre se afla sub dominația habsburgică, iar poporul lupta din răsputeri împotriva asupririi naționale, cînd, pe plan cultural, în această parte a țării, au apărut primele încercări de a făuri o artă izvorîtă și adăpată din nesecatul izvor al creației populare.

Căutarea unor mijloace de expresie capabile să transmită direct poporului mesajul artistic este o preocupare comună tuturor creatorilor romîni din acea vreme. Dacă în literatură, datorită unor mari personalități ca George Coșbuc și Ion Slavici, cît și însăși legăturii acesteia cu graiul vorbit, au fost dobîndite încă din acel timp succese remarcabile, în muzică lucrurile se prezentau mult mai complex; și aceasta în primul rînd, datorită faptului că meșteșugul academic, predat în institutele de învățămînt muzical, nu putea fi aplicat în sensul strict la arta muzicală creată de către popor. Pentru compozitori se punea problema de a realiza o sinteză între muzica populară și cea cultă. Felul cum a rezolvat fiecare în parte această dificilă problemă, determină locul pe care-l ocupă în ansamblul creației noastre. Comun pentru toți compozitorii de atunci — ne gîndim mai cu seamă la Iacob Mureșianu, Ion Vidu, Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu — este faptul că toți și-au bazat creația lor pe muzica populară; de aici și necesitatea primordială de a pune în centrul preocupărilor culegerea și studierea folclorului.

Concepția despre muzică a compozitorului Emil Monția se identifică în întregime cu curentul muzical al epocii, în Ardeal.

Învățînd de mic vioara cu Didianu, lăutarul satului său natal, pe lîngă primele cunoștințe instrumentale dobîndite, el se familiarizează de timpuriu și cu muzica populară, pe care o îndrăgește și căreia îi va dedica, ulterior, o întreagă viață pentru dezvoltarea ei cu mijloacele artei culte. Apoi își continuă studiile muzicale la liceul din Arad și Timișoara învățînd vioara, teoria și armonia, îndrumat fiind, în lipsa unui conservator, de trei muzicieni militari cehi care se aflau atunci la Timișoara: Cseska, Wondracek și Psetechtiel. În acest timp, Monția a început să și compună. Prima sa lucrare rămasă, care se cîntă și astăzi, a fost scrisă cînd avea doar 14 ani: „Mîndruliță, mîndruliță mea" (este vorba desigur numai de melodie, aranjamentul pentru pian datînd de mai tîrziu).

Monția se înscrie la Facultatea de drept din Oradea fără să abandoneze, însă, planurile sale artistice. În orele libere, împreună cu alți colegi, el se dedică muzicii, formînd un sextet (anul 1899), care dă săptămînal concerte. În cadrul acestora, răsună, alături de piese din repertoriul universal și lucrări de Iacob Mureșianu și Ciprian Porumbescu, primele lucrări ale lui Monția: sînt aranjamente pentru formația orchestrală ale unor cîntece și jocuri populare precum și compoziții originale. Din acest timp datează și primele încercări în domeniul culegerii folcloristice. Într-un caiet, îngrijit întocmit, întîlnim, alături de piese din muzica clasică și de operă, îndrăgite de Monția, și cîntece populare auzite de el în satul natal sau de la prietenii săi. Astfel, începe o activitate rodnică, cea mai de valoare a lui Monția.

La Cluj unde urmează ultimul an de facultate, prin intermediul unor colegi, el ajunge în contact cu frumosul folclor din Năsăud de care se simte atras în mod deosebit. Activitatea de culegător este continuată, apoi, în Bihor unde își face primii ani de practică profesională.

La Viena are prilejul să continue lecțiile de pian și de compoziție lucrînd cu Ion Scărlătescu și Eusebie Mandicevski. Dar interesul său este direcționat înspre operă. Fiecare moment liber este folosit pentru audierea unor opere reprezentate pe scenele Vienei; iar genul operei este acela în care Monția, ulterior, va da lucrările cele mai de seamă din creația sa.

După o activitate desfășurată la Lipova și Arad, compozitorul se stabilește definitiv în 1907 în comuna Șiria, aproape de Arad, unde, pe lîngă o muncă susținută în domeniul creației, găsește timp pentru a se ocupa îndeaproape cu formațiile de amatori din Șiria și alte comune vecine, devenind un neobosit animator al vieții culturale de aici.

Creația compozitorului este bogată. Ea cuprinde muzică instrumentală (cu precădere piese mici pentru vioară cu acompaniament de pian), muzică vocală (voce acompaniată de pian), corală și de operă. Pe lîngă acestea, a cules numeroase melodii populare, unele publicate în volumul „111 doine și cîntece populare romînești" apărut în anul 1919.

Prin ce se caracterizează stilul muzical al lui Monția?

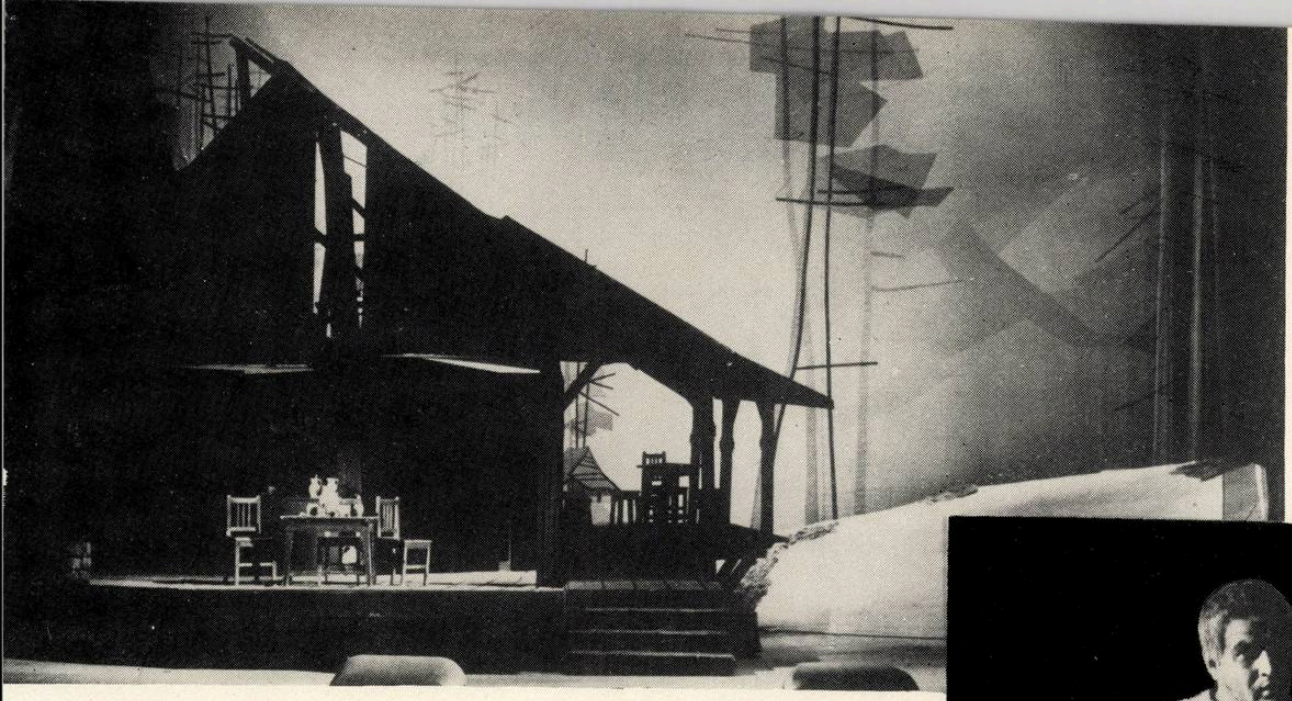
În primul rînd, prin legătura indisolubilă cu creația populară, din care decurg celelalte trăsături. Monția a folosit cu precădere melodii făurite strict în spiritul melodiilor populare de care, de foarte multe ori, nu se deosebesc deloc. De altfel, această categorie de melodie, căreia îi aparține și cîntecul „Mîndruliță, mîndruliță mea", constituie indiscutabil cea mai expresivă și convingătoare latură a creației sale. Acolo unde se îndepărtează mai mult sau mai puțin de melodia populară, unde încearcă, într-o oarecare măsură, să extragă caracteristicile folclorului, să sintetizeze, el nu se poate elibera de un anumit schematism și, în consecință, melodiile pierd din viabilitatea primei categorii.

În armonie, Monția a creat în spiritul tradițiilor clasice. Modalismul nu intră în raza preocupărilor lui. De altfel, acest lucru se manifestă și în alegerea melodiilor care întotdeauna se încadrează perfect în modul unic major minor.

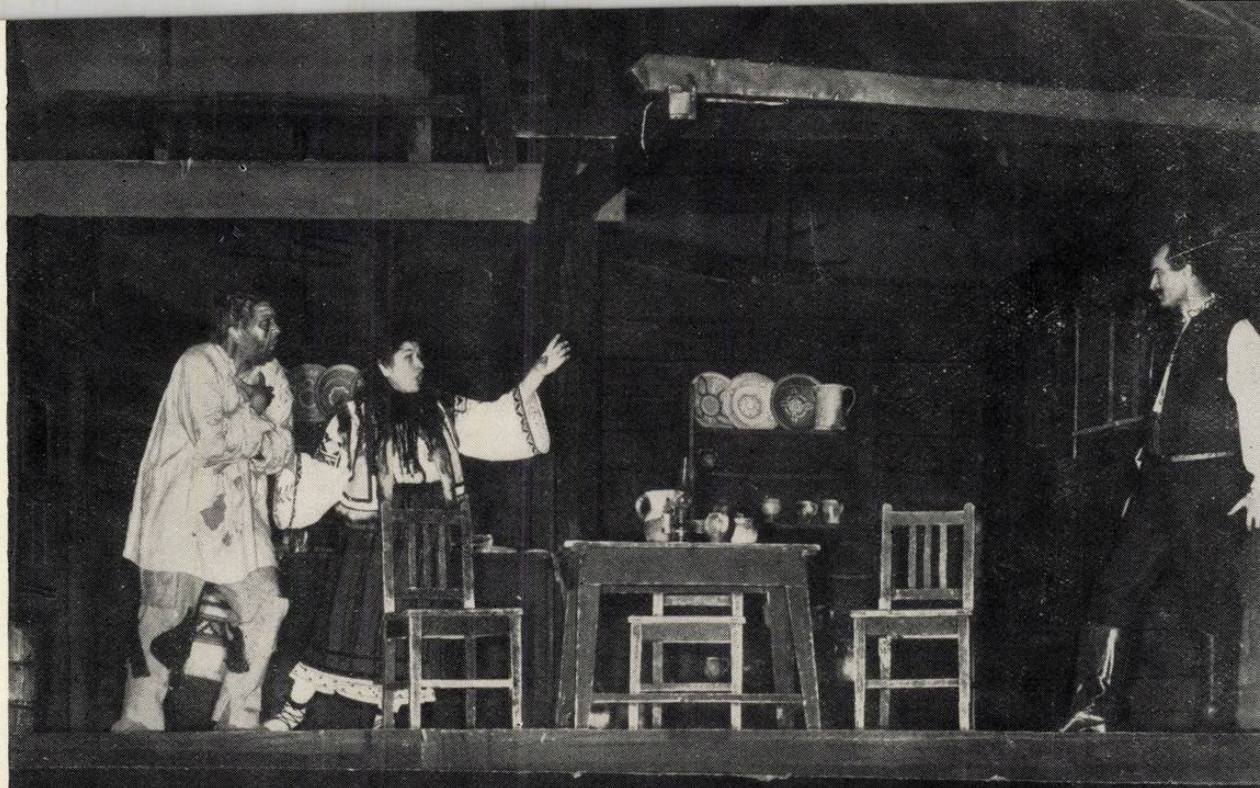
Scriitura instrumentală este interesantă în piesele dedicate viorii, pe cînd pianul, fie că acompaniază instrumentul, fie că însoțește vocea, se mulțumește mai întotdeauna cu rolul de susținător al armoniei cedînd partenerului întîietatea.

Aceste caracteristici sînt valabile și pentru creația sa de operă, unde de data aceasta orchestra preia rolul pianului, în timp ce partea vocală, purtînd pecetea cîntecului făurit de popor, se menține mereu pe prim plan.

Creația lui Monția cuprinde pe lîngă 130 de cîntece cu acompaniament de pian scrise pe versuri de Eminescu, Coșbuc, Șt. O. Iosif, M. Beniuc, D. Corbea, E. Frunză etc., unele piese instrumentale pentru vioară și pian și cinci opere: „Ileana" (1915—1917), „Moștenitorul" (1916—18), „Fata de la Cozia" (1919—1923), „Cercel" și „Peștera din munți" (terminată re-



ASPECTE DIN OPERA
„NĂPASTA"
DE SABIN DRĂGOI



Scene din operă și realizatorii spectacolului

cent). Aceste lucrări se inspiră fie din istoria poporului nostru, fie din realitatea socială a vremii, din viața satului ardelenesc de la începutul veacului nostru.

„Fata de la Cozia" scrisă pe un subiect istoric ocupă un loc bine definit în creația din trecut a genului. Lucrarea s-a bucurat de un frumos succes, menținîndu-se stagiuni de-a rîndul în repertoriul operei din Cluj.

A. PORFETYE

Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi

Compusă de Sabin Drăgoi în anul 1927, după un libret propriu bazat pe drama lui Caragiale, opera „Năpasta" a mai figurat, începînd din 1928, în repertoriul primei noastre scene lirice, prilejuind o creație de neuitat marelui cîntăreț George Folescu în rolul lui „Ion nebunul". De atunci, opera a mai fost pusă în scenă la Cluj (de două ori) și Timișoara, pentru a fi reluată de Teatrul de Operă și Balet în ultimele zile ale anului 1961 într-o nouă montare, echivalînd cu o adevărată premieră.

În cursul deceniilor, autorul operei a adus creației sale anumite modificări față de forma în care a fost concepută și reprezentată inițial. Așa cum se prezintă în ultima sa versiune, incluzînd și modificările intervenite cu ocazia acestei noi premiere bucureștene, partitura operei (canto-pian) a fost publicată recent de Editura Muzicală; în felul acesta s-a oferit iubitorilor teatrului liric posibilitatea de a face cunoștință mai îndeaproape cu o lucrare care a adus o contribuție de seamă la dezvoltarea genului de operă în țara noastră.

Libretul operei urmează, în general, firul acțiunii și textul cunoscutei drame a lui Caragiale. Ca și în piesă, în fața noastră se desfășoară conflictul ascuțit — de fapt, deznodămîntul unui conflict izbucnit cu nouă ani în urmă — între Anca și bărbatul ei, cîrciumarul Dragomir, pe care ea îl bănuiește de a fi asasinul lui Dumitru, primul ei soț. Ca și în piesă, soluționarea conflictului este precipitată, pe de o parte de întoarcerea în sat a pădurarului Ion — fugit de la ocnă, unde fusese aruncat pe nedrept, ca ucigaș presupus al lui Dumitru — și pe de altă parte de dragostea Ancăi pentru învățătorul Gheorghe.

Anumite schimbări au fost totuși aduse de autor libretului. Unele din ele — scurtări, intervertiri de mică importanță — s-au dovedit necesare din considerente legate de specificul genului operei, care impune o maximă concentrare. Cu toate acestea, cadrul operei apare amplificat față de piesa lui Caragiale. În forma actuală, opera este împărțită în două acte și un prolog — de fapt, în trei acte, după cum se menționează în partitură și ținînd seama că prologul echivalează, ca dimensiuni, cu un act întreg —, față de cele două acte ale dramei lui Caragiale. Explicația constă în aceea că libretistul-compozitor a procedat și la unele adăugiri. În ce constau acestea?

Critica literară a sezisat în repetate rînduri că, deși localizarea socială nu e niciodată absentă la Caragiale, în „Năpasta" sau în nuvele cadrul nu e atît de concret, de divers localizat ca în comedii, (cf. Silvian Iosifescu în studiul introductiv la vol. I de Opere de I. L. Caragiale, E.S.P.L.A. 1959). Urmărind desigur să supleeze aceasta, Sabin Drăgoi a introdus la începutul operei o scenă de petrecere populară în fața cîrciumii lui Dragomir. Țăranii, îmbrăcați în straie de sărbătoare, se veselesc, beau, cîntă și joacă, prilej pentru o largă desfășurare a apreciatei măiestrii a compozitorului în domeniul prelucrării melosului popular romînesc în forme coral-orchestrale. Aici intervine și un unchiaș mucalit, ale cărui cîntece pe texte satirice alternează cu momentele coral-coregrafice. Considerată în sine, această lungă scenă introductivă prezintă indiscutabile calități: este bine scrisă, creiază atmosferă. Din păcate însă, ea are prea puțină legătură cu dramaturgia operei. La sfîrșitul scenei, țăranii se retrag, abia acum începînd acțiunea propriu-zisă. Este, într-un fel, o localizare, dar o localizare nelegată organic de ansamblul operei.

În cursul actului II, Sabin Drăgoi a mai găsit un prilej pentru a face simțită prezența satului. După scena de dragoste Anca-Gheorghe și înainte de întoarcerea lui Dragomir beat de la cîrciuma popii, autorul operei a imaginat un alai de țărani care trec prin scenă, intonînd o frumoasă melodie în stil popular, „La crucea din vale". Apariția lui Dragomir cu un grup de cheflii (scena „Aoleu și vai de mine, cu muierea n-o duc bine") întrerupe pentru un scurt moment corul țăranilor, care se reia apoi în culise, în timp ce pe scenă începe dramatica înfruntare Anca-Dragomir. Cadrul satului se împletește aci întrucîtva mai organic cu acțiunea, deși prezența în scenă a alaiului de țărani în miez de noapte s-ar cere mai clar motivată, — nu numai prin mențiunea „flăcăi și fete se întorc de la o petrecere", înserată ca explicație în partitură (și pe care publicul din sală nu o cunoaște).

Discutabil ni se pare și modul în care a fost conceput finalul actului II (monologul Ancăi „Vrea să plece, să rămîie nepedepsit"), în raport cu începutul actului III (alt monolog al aceluiași personaj „Să chem pe Gheorghe să-i sfărîme capul"). Aceasta oferă impresia că un unic monolog este întrerupt în mod nejustificat, la mijloc, prin lăsarea cortinei și pauza de act. La Caragiale, între cele două momente este intercalată, ca final de act, scena dramatică Anca-Dragomir, care, în operă, precede primul monolog al Ancăi. A fost oare neapărată nevoie de această intervertire, care nu face decît să nască neajunsul mai înainte semnalat?

Cu aceste rezerve, considerăm că libretul a creat premizele pentru transpunerea dramei lui Caragiale în genul complex al teatrului de operă.

Muzica scrisă de Sabin Drăgoi pentru „Năpasta" se impune în primul rînd prin caracterul ei autentic național. Cunoscător profund al cîntecului popular țărănesc, de a cărui culegere și prelucrare este legată întreaga sa activitate de compozitor și muzicolog-folclorist, Sabin Drăgoi a folosit în operă atît citate din muzica populară, cît și teme proprii, de o factură intonațională populară evidentă. Caracterul național este desigur prezent, în primul rînd, în numerele închegate (corurile, dansurile și doina din divertismentul rustic de la începutul operei, corul „La crucea din vale" din actul II), dar și în discursul muzical care însoțește desfășurarea propriu-zisă a acțiunii și care, folosind diferitele forme specifice ale operei — arie, monolog, arioso etc. — are aproape întotdeauna la bază intonațiile caracteristice melosului popular romînesc, în diferitele sale genuri ca doina, colindul, cîntul de joc.

Stăpînirea temeinică a meșteșugului orchestrației, a tehnicii leitmotivelor, menajarea abilă a culminațiilor dramei reprezintă de asemeni calități certe ale compozitorului, concretizate în muzica operei. În ce privește caracterizarea muzicală a eroilor, accentul cade pe personajul Ion, pentru care Sabin Drăgoi a scris pagini inspirate, de profundă umanitate și intens dramatism, printre care în special monologul din actul II, „La fîntîna de sub deal" — al cărui text este extras cu dibăcie din scena Dragomir-Anca-Ion a ultimului act al piesei lui Caragiale — și impresionantul moment al morții.

Cu toate acestea, atmosfera generală sugerată de muzica operei este predominant lirică, ceea ce duce la impresia de ansamblu a estompării violenței conflictelor. În principal, impresia aceasta se naște din pricina frecvenței neconcordanțe între dramatismul evenimentelor scenice și caracterul senin — bazat adeseori pe ritmuri și intonații dansante — al tratării orchestrale. Neconcordanța aceasta poate fi ilustrată în modul cel mai elocvent prin scena dialogului Anca-Dragomir din actul II. În timp ce Dragomir anunță Ancăi hotărîrea sa de a pleca pentru cîtăva vreme și o avertizează: „Să nu deie dracul... că te tai", din culise se aude corul alaiului țărănesc — care cu puțin înainte trecuse prin scenă — cîntînd „La crucea din vale curge un pîrîiaș". Efectul de contrast, interesant ca intenție, nu-și atinge însă scopul, deoarece orchestra, în loc să sublinieze ceea ce în mod evident se află pe primul plan al importanței — conflictul ascuțit între cei doi soți —, se mărginește să urmărească elementul contrastant, melodia intonată de corul din afara scenei.

Aceasta constituie desigur o deficiență de concepție a muzicii dar nu de natură să deplaseze lucrarea din locul de frunte pe care-l ocupă în istoria operei romînești, datorită tratării vocal-simfonice meșteșugite a folclorului în genul specific al scenei lirice. Prin această calitate generală, dar și prin valoarea, verificată în decursul timpului, a multora din momentele sale solistice sau corale, „Năpasta" merită să figureze printre lucrările de bază ale repertoriului teatrelor noastre de operă.

Spectacolul Teatrului de Operă și Balet ne-a confirmat posibilitățile interpretative complexe ale unui artist, pe care ne obișnuisem să-l aplaudăm pentru conștiinciozitatea pregătirii unor roluri de mai mică întindere (Varlaam din „Boris Godunov", Pogner din „Maeștrii cîntăreți", Pistola din „Falstaff"), dar care ne-a lăsat să întrezărim, cu prilejul creației impresionante obținute în rolul proorocului Tiresias din „Oedip", o profunzime de concepție și un talent actoricesc într-adevăr remarcabile: basul Ioan Hvorov. În monolog și în scena morții în mod deosebit, dar și în restul rolului, Hvorov a trăit cu o intensitate cutremurătoare drama acestui om simplu, condamnat printr-o eroare judiciară — atît de frecventă în statul burghez — și căruia bătăile, mizeria, foamea, condițiile îngrozitoare ale ocnei i-au întunecat mintea, transformîndu-l într-o epavă. În același rol, Valentin Loghin obține o creație meritorie, convingătoare mai ales în momentele de izbucnire dramatică, dar care se cere încă șlefuită și trecută prin filtrul unei sensibilități sporite.

La premieră, rolul Ancăi a fost interpretat de tînăra soprană Elena Popa-Rădulescu, o cîntăreață cu o voce puternică, în măsură să facă față cu succes țesăturii dificile a partiturii sale, însă insuficient preocupată de redarea frămîntărilor sufletești ale eroinei. În scena din actul II, de pildă, în care Anca are brusc revelația că cerșetorul din fața ei este chiar Ion pădurarul, cel care ispășea fără a fi vinovat uciderea primului ei soț, Elena Popa-Rădulescu nu redă în nici un fel adînca turburare de care este cuprins personajul. În a doua distribuție, Elena Dima-Toroiman, care s-a afirmat în vremea din urmă în cîteva roluri de răspundere, este într-o oarecare măsură mai aproape — sub raportul trăirii emoționale — de ceea ce ar trebui să fie Anca, deși natura specifică a glasului cîntăreței nu este pe măsura cerințelor vocale ale rolului.

Tenorul Constantin Iliescu a fost un Dragomir violent, dur, în nota personajului. Asprimea în emisiunea vocală, pe care și-a impus-o desigur pentru o mai adecvată caracterizare a eroului, trebuie însă supraveghiată cu atenție, pentru a nu risca trecerea dincolo de limitele muzicalității. Gheorghe Iliescu a făcut față, în bune condițiuni, cerințelor rolului în a doua distribuție, părînd să insiste mai degrabă asupra lașității cîrciumarului asasin.

Baritonii Ladislau Konya și Dinu Cățuleanu s-au achitat mulțumitor de rolul învățătorului Gheorghe, primul cu un plus de căldură și de dezinvoltură scenică în duetul de dragoste cu Anca.

Am apreciat la regie (Eugen Gropșeanu) ideea prezentării spectacolului pe trei planuri: în casă, în pridvor și în fața cîrciumii. În felul acesta, se poate urmări, în întreaga sa diversitate, acțiunea scenică. Obiecții ridică modul în care au fost concepute momentele de ansamblu: cel de la începutul operei prezintă neajunsul unei încărcări excesive a scenei, datorită căreia se crează impresia unui du-te vino neorganizat, iar cel cu alaiul nocturn din actul II este, dimpotrivă, sărac, cele cîteva perechi care străbat scena neputînd justifica amploarea corului ce se face auzit. Deficiențele de ordin dramaturgic, legate de aceste scene, se cer, pe viitor, remediate tocmai prin mijloacele specific regizorale, care, în cazul de față, nu au acționat cu maximum de eficiență. Se impune de asemeni continuarea studiului cu interpretele rolului Ancăi, precum și, în general, cu ansamblul distribuției, în vederea evidențierii mai clare a raporturilor dintre personaje și a accentuării dramatismului conflictului.

Unicul decor al spectacolului (scenograf Ion Ipser) este ingenios și sugestiv conceput. Rotirea prea frecventă a părții de decor înfățișînd cîrciuma, în plină desfășurare a acțiunii, are însă un caracter obositor. Știm că partitura prevede, între altele, două schimbări de decor în actul II; dar nu s-ar putea realiza acest deziderat pe altă cale decît prin rotire, de pildă prin cortine de lumini?

Dirijorul Egizio Massini a asigurat spectacolului o conducere muzicală competentă, cu o judicioasă echilibrare a planului vocal față de cel orchestral și cu valorificarea ritmurilor și intonațiilor populare. Bine puse la punct, corurile pregătite de maestrul Gheorghe Kulibin.

Operă care se înscrie pe linia celor mai valoroase tradiții ale creației romînești pentru scena lirică, „Năpasta" merită să beneficieze de o interpretare care să-i pună pe deplin în valoare multiplele calități. Considerînd recenta premieră ca o realizare meritorie ,cu multe trăsături pozitive, dar și cu slăbiciunile arătate, este de nădăjduit că în parcursul viitoarelor reprezentări se vor aduce îmbunătățirile necesare, datorită cărora spectacolul să atingă nivelul corespunzător prestigiului dobîndit de Teatrul de Operă și Balet în anii din urmă.

EDGAR ELIAN

Simfonia de cameră de Alfred Mendelsohn

Intr-o cronică prilejuită de prima audiție a Simfoniei de cameră de Alfred Mendelsohn, observam că autorul oratoriului „1907", al baletului „Călin" și al poemului simfonic „Prăbușirea Doftanei" este printre cei mai fecunzi dintre compozitorii noștri și în același timp unul din cei care tind necontenit spre adîncirea artei lor. Interesul pe care îl prezintă evoluția creației și a stilului — s-ar putea spune poate a stilurilor — lui Alfred Mendelsohn constă tocmai în faptul că ușurința de a scrie nu-l duce pe compozitor la o repetare de formule devenite clișeu, ci este dublată de o permanentă preocupare pentru găsirea unor soluții artistice tot mai bogate și vii, în concordanță cu conținutul, destinația specifică a unei lucrări sau a alteia și cu mijloacele de expresie angajate.

În ultimii ani, Alfred Mendelsohn și-a adus contribuția la îmbogățirea literaturii vocal-simfonice, a muzicii de cameră și a genului simfonic cu și fără program. *Simfonia de cameră*, prezentată în primă audiție într-un concert al orchestrei Radioteleviziunii condus de Iosif Conta, reprezintă o lărgire a acestor pre-

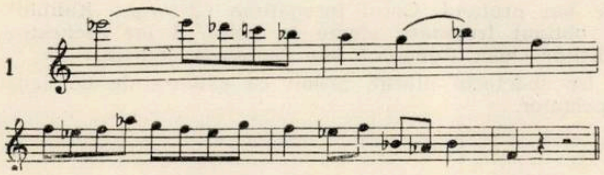
ocupări. Avem de-a face cu o foarte interesantă încercare de cuprindere în mijloacele stilului eminamente polifonic a conținutului de viață contemporan prezent în opera lui A. Mendelsohn.

În *Simfonia de cameră* instrumentele de coarde sînt divizate în două grupe egale, astfel că ansamblul se compune dintr-o dublă orchestră, cu alte cuvinte din zece voci cărora li se adaugă grupul instrumentelor de percuție. Formula nu e desigur nouă în peisajul muzicii contemporane și ea capătă valoare prin factura personală a rezolvărilor în cadrul pe care și l-a propus compozitorul.

Substanța vie a lucrării o constituie materia ei melodică atrăgătoare. Pe acest teren, al melodismului, *Simfonia de cameră* aduce elemente noi în muzica lui Alfred Mendelsohn, prin anumite aspecte ale utilizării modului, prin acele apogiaturi care își au originea — indirect — în execuția lăutărească, melodism cînd de suflu larg, cînd de intensă concentrare.

Ideea secundară a primului Allegro,

1

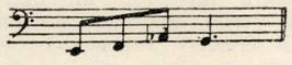


expresivă, de subtilă esență populară, ne sugerează influența indirectă modelatoare a muzicii lui Enescu. Asemenea elemente le socotim ca fiind unii din factorii înnoirii treptate vădite în arta lui Alfred Mendelsohn îndeosebi de la oratoriul „1907".

Intenția de sinteză este foarte limpede în *Simfonia de cameră*. Păstrînd rigorile stilului contrapunctic, compozitorul nu abandonează nici o clipă primatul melodiei, o melodie de pură esență instrumentală și de accentuat cromatism; formula de concerto-grosso — căci aceasta ne sugerează dubla orchestră de coarde — este menită să slujească drept matcă unui material tematic bogat. Pe de altă parte, cadrul formal vizează o simetrie cît se poate de strictă.

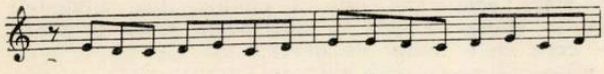
Cheia de boltă a lucrării este motivul inițial de patru note din prolog, un motiv întrebător care urcă din registrul grav spre cel înalt; se desface curînd pe mai multe voci, apărînd la unele instrumente și în aspect răsturnat și imediat se stinge, făcînd loc primului Allegro:

2



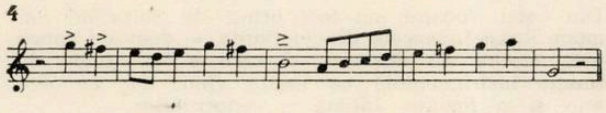
Ideea inițială a primei părți se prezintă sub forma unui fond ostinat de toccată:

3



cu rol primordial în dezvoltare, dar care primește și un complement melodic propriu-zis:

4

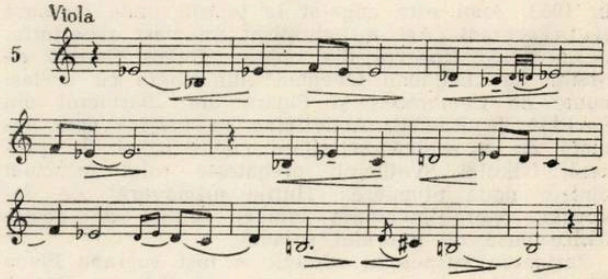


A doua temă a acestui allegro o constituie melodia amintită mai înainte (ex. 1), dar în continuarea expoziției mai apare și o a treia. Prima parte a Simfoniei se impune prin pregnanța tematică, limpezimea dispunerii polifonice și stringența dezvoltării. Caracterul tonic al ideilor muzicale se împletește în chip fericit cu o exprimare concisă, esențială.

Din prima măsură a Andantelui ne reîntîlnim cu cele patru note pe care am convenit să le numim „motivul întrebător". El servește mai întîi ca introducere spre melopeea elegiacă și meditativă a violelor, îngînată sub o figurație a violinelor, imuabilă, făcînd astfel cu atît mai sezisante ezitările modale ale cîntului:

Viola

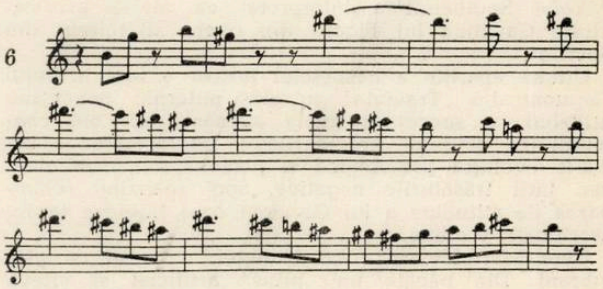
5



Este momentul cel mai interesant al acestei părți lente, concepută în formă tripartită, și poate cel mai emoționant al simfoniei, o pagină de vibrație nobilă și concentrată, cîștigînd în intensitate prin simplitatea expunerii. Mai puțin fericit sub raportul consistenței tematice este în schimb episodul median care apare mai degrabă ca o punte de trecere, decît ca un moment conturat ca valoare contrastantă.

Urmează un final în mișcare rapidă (Ben vivo, brillante) în care compozitorul se întoarce în chip surprinzător spre mijloacele stilului armonic. E antrenant acest final în ritm dansant, evocînd tarantella.

6



Această parte ne readuce (în episodul *Moderato con anima*) frămîntările cromatice pe care le cunoscusem în părțile anterioare. S-ar putea reproșa compozitorului că într-o lucrare care vizează în chip evident unitatea, acest obiectiv este încălcat prin abandonarea principiului polifonic în cea mai mare parte a finalului, cu atît mai mult cu cît epilogul reafirmă principiul simetriei aducînd pentru ultima oară celula inițială, cunoscută din prolog; cîntată tot mai încet și pînă la sfîrșit în formă răsturnată, ea se va pierde în registrul grav, acolo unde se ridicase pentru întîia oară. Sub unghiul unității stilistice s-ar putea deci face această obiecție (deși luat în sine, finalul este o pagină de forță expresivă).

Expresie a preluării creatoare a marii tradiții preclasice, Simfonia de cameră de Alfred Mendelsohn se impune în esență prin modul în care transmite într-o formă limpede, echilibrată, un bogat conținut emoțional.

RADU GHECIU

Nicolai Svetlicinîi

Prezența pe scena T.O.B. a tînărului bariton sovietic Nikolai Svetlicinîi, artist emerit al R.S.F.S.R., solist al Teatrului Academic de Operă și Balet „Malîi" din Leningrad, a fost primită cu mare interes de către publicul bucureștean.

Apărînd în rolul contelui „De Luna" din opera „Trubadurul" de Verdi, Nikolai Svetlicinîi a făcut

o puternică impresie prin prestanța, volumul vocal, timbrul de calitate și muzicalitatea sa.

Născut în Ucraina, el a activat mai întîi ca artist amator în cadrul forțelor armate ale Uniunii Sovietice. La vîrsta de 28 de ani este trimis să studieze la Conservatorul din Leningrad, pe care îl absolvă în 1953. Apoi este angajat la teatrul unde lucrează și în prezent. Aci a îmbrățișat un vast repertoriu, de la Oleg Koșevoi din opera „Tînăra Gardă" de Meitus la „Evghenii Oneghin" din opera cu același nume de Ceaikovski și Figaro din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini. Activitatea sa scenică este dublată de o asiduă activitate concertistică. În prezent, Nikolai Svetlicinîi pregătește rolul principal dintr-o nouă premieră: „Întîia primăvară" de Jukovski, operă închinată eroicei acțiuni de destelenire dusă de tineretul sovietic.

Partenera oaspetelui sovietic a fost soprana Elena Dima, tînăr element în continuă afirmare. Dotată cu un glas dramatic de calitate, ea a înscris în Leonora o frumoasă realizare. Zenaida Pally a interpretat o „Azucena" pregnantă, iar Cornel Stavru a obținut meritate aplauze pentru strălucirea glasului său. Din restul distribuției, a fost remarcabil Constantin Dumitru în rolul lui Fernando. Orchestra (dirijor Cornel Trăilescu) a sunat satisfăcător, cu excepția unor mici decalaje în tabloul VII.

In recitalul dat în Studioul de televiziune, Nikolai Svetlicinîi a interpretat cunoscutul cîntec popular „Troika" și „Verste" de Soloviev-Sedoi, pe cît de melodioase, pe atît de dificile, apoi un lied de Ceaikovski: „Noapte neliniștită". A urmat aria din opera puțin cunoscută „Neron" de Rubinștein. În încheiere Nikolai Svetlicinîi a interpretat cu multă expresivitate Cavatina lui Figaro din opera „Bărbierul din Sevilla".

Ultima apariție a oaspetelui nostru a fost în rolul Germont din „Traviata" cu glas puternic, penetrant, utilizînd cu succes și unele elemente ale bel cantoului (ca de pildă notele filate). Interpretarea a urmărit evoluția psihologică a personajului, subliniind mai întîi trăsăturile negative, apoi realizînd schimbarea de atitudine a lui Germont care înțelege tardiv sacrificiul Violetei.

Geta Marinide, în rolul Violetei, a cîntat cu glas vibrant. Din păcate un „plîns" artificial și cîteva decalaje în actul II au umbrit succesul meritat. Valentin Teodorian (Alfredo) ni s-a părut mai puțin convingător. El a cîntat, ca de obicei, datorită relieful mai mult liric decît dramatic pe care l-a imprimat personajului. Conducerea orchestrei de către Jan Bobescu, la nivelul ridicat cu care ne-a obișnuit în ultima vreme.

Iulia Kiragieva

Soprana bulgară Iulia Kiragieva a interpretat, pe scena operei noastre, rolul Gildei din opera „Rigoletto" de Verdi. Interpretarea sa a impresionat prin scoaterea în evidență a caracterului personajului: candoarea, puritatea. Calitățile fizice au ajutat-o pe Iulia Kiragieva în prezentarea acestei fermecătoare eroine și am apreciat mai ales că interpreta și-a construit rolul în mod realist, de la grimă și gest pînă la mișcarea scenică. Ea a cîntat în limba italiană cu un bun accent și o excelentă dicție. Glasul său amplu, cu un timbru plăcut, n-a avut de întîmpinat dificultăți decît în unele momente de coloratură (în special la triluri).

Născută la Sofia, Iulia Kiragieva a urmat Conservatorul la clasa lui Hristo Brîmburov, cunoscutul bariton, artist al poporului, ce a încîntat publicul bucureștean în repetate rînduri. Încă din ultimii ani de studiu, calitățile deosebite ale sopranei bulgare au făcut să fie angajată la Opera de Stat din Sofia. După un debut strălucit în „Gilda", Iulia Kiragieva a abordat un repertoriu neobișnuit de variat, trecînd de la rolurile de coloratură (Violeta din *Traviata*, Rosina din *Bărbierul din Sevilla)* la roluri lirice sau chiar dramatice: *Manon Lescaut*, Antonida din *Ivan Susanin* sau Desdemona din *Othello*. În prezent ea se pregătește pentru premiera operei *Sadko*. Peste hotare, soprana bulgară a obținut succese în U.R.S.S., R.D.G. și Belgia, unde a cîntat în premiera operei *Vulpea șireată* de Janacek. După spectacolele susținute în țara noastră, Iulia Kiragieva a plecat în R. S. Cehoslovacă și apoi la Berlin, unde va activa cîteva luni la Stads-Oper.

Alături de cîntăreața bulgară, a impresionat în rolul titular Petre Ștefănescu-Goangă. Fără îndoială că *Rigoletto*, alături de *Falstaff* și *Hans Sachs* sînt creațiile de bază ale baritonului nostru. Mihail Știrbei a interpretat rolul ducelui de Mantua în chip convingător. Din restul distribuției s-a remarcat Maria Săndulescu (Giovanna) prin muzicalitatea sa și Nicolae Teofănescu (Sparafucile) prin vocea sa de bas profund. Corul (pregătirea Gheorghe Kulibin) a obținut frumoase efecte în actul II iar orchestra (dirijor Jean Bobescu) s-a prezentat îngrijit.

Un spectacol plăcut, primit cu căldură de publicul spectator.

I Menestrelli

Formația de muzică preclasică ce se intitulează cu modestie „I Menestrelli" — „Trubadurii" — și care popularizează muzica italiană a veacurilor XVI și XVII, a reușit ca numai în două zile să-și confirme și la noi frumoasa și binemeritata reputație.

Realitatea este că micul mănunchi al cîntăreților și instrumentiștilor italieni e alcătuit din artiști valoroși care, dispunînd de o frumoasă pregătire individuală, au ajuns totodată la conturarea precisă a unui sens comun de interpretare și a stilului respectiv, de epocă.

Ca notă dominantă e de relevat cîntul neforțat, simplu și pur, în mezza-voce și în piano, care a constituit pentru interpreți un mijloc de expresie mai bogat și variat, așa cum s-a dovedit de-a lungul întregului concert. Într-adevăr, un cîntăreț care pornește de la un plafon mic de intensitate sonoră are toate posibilitățile de a realiza o multitudine de nuanțe dinamice, posibilități pe care cîntăreții care uzează numai de acute stridente și fortissime terifiante (ne referim în deosebi la cei din domeniul operei), și le anulează din capul locului, situîndu-se în afara adevăratei arte a cîntului (de altminteri aceștia ajung să nici nu mai poată cînta în piano — ceea ce e destul de grav).

Pentru a întări climatul artistic al epocii, „I Menestrelli" și-au făurit, la lutieri specializați anume, respectivele viole *da braccio* și *da gamba*, precum și o *spinetta*. Cu aceste premize ne-au antrenat ușor în atmosfera ilustrelor secole muzicale XVI și XVII.

Din capul locului am fost prinși de Suita lui Salomone Rossi îndeosebi de *Gagliarda* — dans de epocă rapid, mișcat, azi dispărut — care a fost redat de formația instrumentală cu multă viață dar cu discreție și o fuziune intimă a sonorităților.

Intrarea în scenă a sopranei Angelica Tuccari s-a făcut cu *Vremea trece încet* de Carissimi și *Dacă nu dormi încă* de Bassani — piese vocale remarcabile, tipice pentru stilul monodic din veacul XVI. Cîntul simplu, sensibilitatea și interiorizarea ca și dicțiunea expresivă a interpretei ne-au cucerit. Am admirat posibilitățile sale de a varia intensitatea sonoră în limite extreme, fără a împinge însă către virtuozități vocale și fără ca prin aceasta coloritul — egal — să se modifice.

De relevat pe de altă parte acompaniamentul în surdină la *spinetta* mînuită cu o mare măiestrie de Constantino Gualdi care reușea să creeze la un asemenea instrument „uscat", sonorități de o nebănuită distincție, foarte expresive.

În *Fantasia* de Alfonso Ferrabosco, cele patru viole s-au întrecut în a cînta catifelat, nuanțat și mai ales piano, redeșteptînd și însuflețind efuzia lirică închisă acum aproape patru veacuri în aceste pagini ale maestrului venețian; și tot violelor acompaniate de spinetta am datorat, apoi, o sensibilă și aprofundată interpretare a melodioaselor *Canzoni da sonar* de Giovanni Gabrieli.

După frumoasa și bogata suită instrumentală *La Frescobalda* în care vestitul ei autor excelează prin vivacitate de spirit și emoție, am ascultat cu mult interes piesa *Oh! dulce e amorul* de Quagliati — cîntată laolaltă de soprana Angelica Tuccari și soprana Liliana Rossi a cărei voce a apărut foarte caldă, lirică și gravă.

O bună parte a programului a fost consacrată lui Monteverdi, acest Michelangelo al muzicii cum adesea a fost numit, interpreții oferindu-ne pe rînd exemple strălucite de madrigale și canzonete lăsate de marele compozitor. Am apreciat însă în mod deosebit celebrul *Lamento d'Arianna* în a cărei interpretare soprana Liliana Rossi s-a distins prin noblețea cu care a exprimat durerea, nu cu accente de patos facil ci cu o adîncă interiorizare și un puternic sentiment dramatic.

Cele două seri de muzică preclasică ale Ansamblului *I Menestrelli* au marcat luminos prima parte a stagiunii noastre fiind de nădăjduit că demonstrația de artă serioasă, profundă și subtilă la care am asistat, nu va rămîne fără ecou printre interpreții noștri.

J.-V. P.

André Perret

Programul recitalului pianistului belgian a fost din cele ce pun la grea încercare forțele interpretului. Într-adevăr, a alătura *Preludiu, Coral* și *Fuga* de César Franck, și *Sonata în fa diez minor* de Schumann, *Imaginile* de Debussy și *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski e un gest temerar. Marii artiști sînt de obicei mai economi cu puterile lor. De la primele note însă, André Perret a lămurit orice nedumerire. E vorba de un instrumentist capabil, dispunînd de forță, de stabilitate ritmică ca și de o memorie sigură. Modul său de a aborda muzica e sintetic, aș spune chiar schematic, întrucît sinteza nu decurge dintr-o necesitate ordonatoare, ci mai degrabă dintr-o percepție globală, nediferențiată.

Pianistul parcurge piesele cu dezinvoltură și corectitudine, mai puțin scrupulos în redarea nuanțelor sonore și afective. El are o „mînă grea" care sună puternic, — uneori aspru — astfel că nivelul dinamic rareori coboară sub *mezzo-forte*. Din păcate însă, nu asistăm la o deplasare a gamei de nuanțe în spre amploare, ci doar la o serioasă restrîngere a paletei sonore de natură să sărăcească substanțial conținutul expresiv al operelor executate.

De această concepție monotonă s-au resimțit în special *Preludiul, Coralul* și *Fuga* de César Franck, care a fost ținut într-o sonoritate uniform energică, total nepotrivită, primul moment contrastant în *piano* survenind abia în cadența fugii. Sonata de Schumann a fost obositoare prin duritatea sonorității, prin absența cantabilității și gingășiei ca și a strălucirii și pregnanței ritmice. Imaginile de Debussy, fluide și transparente, după titluri, — Reflexe în apă, Clopote printre frunze, Pești de aur — au fost lipsite de culoare și plasticitate, curgînd ca o pastă densă.

În a doua parte a recitalului, André Perret a interpretat *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski, în mod foarte judicios, cu grijă pentru detalii, echilibrat sonor, cu nerv, bun gust și momente de atmosferă (relevăm *Vechiul castel, Baletul puilor în găoace, Doi evrei)* ce ne-au făcut să întrezărim resursele-i muzicale insuficient exploatate în celelalte piese din program.

Ceea ce ne-a iscat întrebarea dacă servim muzica aglomerînd într-un recital lucrări de asemenea anvergură prezentate fără aprofundarea necesară. Credem că nu.

B. M.

Mayako Muroi

Sol artistic din îndepărtata Japonie, pianista Mayako Muroi a prezentat la Ateneu un recital de *Sonate* de Beethoven. Programul alcătuit din sonatele *op. 28* în re major, *op. 31 nr. 3* în mi bemol major, *op. 81 a* în mi bemol major („Les adieux") și *op. 111* în do minor, cuprindea aspecte multiple ce ilustrau diferitele etape ale drumului creației beethoveniene.

O asemenea prezentare sintetică a unui capitol atît de important din istoria muzicii a stîrnit un justificat interes în rîndurile publicului.

Elevă a unor pedagogi cunoscători ai muzicii lui Beethoven — Kreutzer la Tokio, Hauser la Viena apoi Roloff și Wilhelm Kempff — Mayako Muroi promitea o interpretare autentică a Sonatelor

Cu o pianistică îngrijită, o sonoritate catifelată și o muzicalitate slujită de bun gust, ea a realizat momente frumoase în pasajele lirice, ca Menuetul din Sonata op. 31 nr. 3. Chiar incisivul, sclipitorul Scherzo din Sonata op. 28 a dobîndit o irizare lirică ce i-a dat mlădiere și grație. Căci viziunea generală a artistei japoneze asupra muzicii e lirică, blîndă. Conflictul, încleștarea dramatică, atît de caracteristică stilului beethovenian în interpretarea ei, se estompează, pe primul plan trecînd elementele de contemplație și confesiune lirică.

De la un anumit grad de forte, sunetul său devine strident și „bătut", iar cursivitatea frazelor suferă. Această viziune se datorește unei lipse de forță atît fizică cît și interioară. Pe de altă parte, în frazare se vădește o înclinație spre detalierea exagerată, cu dorința evidentă de a nu lăsa nici o notă ne-„interpretată", lipsită de expresie. Rezultatul e că fluxul muzicii capătă aspectul unei mări întinse, încrețită de valuri mici, dar fără un relief sezisabil. Ori, pentru a percepe structura arhitectonică a unor piese de asemenea proporții e necesară apariția unor suprafețe mai întinse, pentru a căror delimitare un anumit grad de simplitate în expresie e indispensabil. Este ceea ce îi lipsește pianistei Mayako Muroi. De aici, o sumă de neajunsuri. Excesul de amănunte, fie și expresive, anulează contrastele ducînd la tratarea, din punct de vedere muzical, a tuturor dezvoltărilor atît de pregnante în sonatele beethoveniene. Apoi, lipsa unor puncte de sprijin evidente nu încurcă numai pe ascultător în multitudinea notelor, ci adesea și pe interpretă. Astfel, lipsa unei sinteze logice creiază pînă la urmă imaginea interpretului „în luptă" cu textul muzical, și uneori copleșit de el.

Din fericire, muzicalitatea pianistei Mayako Muroi a făcut ca impresiile cele mai durabile să fie totuși cele produse de grația refrenului din Rondo-ul final al sonatei *op. 28*, de atmosfera meditativă a variațiilor din finalul sonatei *op. 111*, sau de frămîntarea primei părți din *Sonata op. 81* „Les adieux", care ne-au produs momente de reală satisfacție artistică.

C. IONESCU-VOVU

Tatiana Sanina în „Văduva Veselă"

Văduva veselă trece peste ani, cu dezinvoltură și succes prin sălile teatrelor, rămînînd mereu tînără... Cînd interpreta ei este și o artistă de talia Tatianei Sanina, atunci „nemuritoarea" operetă capătă o strălucire sporită, menită să-i cucerească admirația chiar și a celor — puțini la număr — mai rezervați față de acest gen muzical. Căci Tatiana Sanina este, parcă, născută să întruchipeze acest rol. Originară din sudul Uniunii Sovietice, unde și-a și făcut studiile, la Conservatoarele din Uzbekistan și Azerbaidjian, tînăra cîntăreață a fost pe rînd solistă a Filarmonicii din Kalinin și a Teatrului de operetă din Riga, după care însușirile-i vocale și actoricești au promovat-o — în 1949 — primă solistă a Teatrului de operetă din Moscova. În această calitate, a interpretat rolurile principale din operetele *Prințesa Circului, Contele de Luxemburg, Silvia, Violeta din Montmartre, Văduva veselă, Valea de aur, Visătorii* ș. a.

La noi, Sanina a cîntat șapte spectacole cu *Văduva veselă* la București și Brașov, și la Radioteleviziune — de fiecare dată cu mare succes. Apariția sa în scenă, salutată de public cu îndreptățite ovații, impresionează plăcut. Frumoasă și avînd o deosebită prestanță, ea se detașează imediat, fixînd atenția spectatorului. Deosebit de scenică are în același timp obișnuința scenei, mișcîndu-se liber, degajat și cu o remarcabilă eleganță.

În teatrul de operetă, poate mai mult decît în cel de operă, elementele prezentării scenice contează enorm și din acest punct de vedere Tatiana Sanina dispune nu numai de daruri înăscute dar și de o fructuoasă experiență. Jocul său simplu, grațios și natural este plin de farmec. Chipul în care se mișcă și privește, în care deschide un evantai sau citește un bilet de dragoste, este atît de firesc și de atrăgător, ținuta sa superbă, încît acestea singure i-ar asigura succesul. Dar Tatiana Sanina este și o cîntăreață talentată cu însușiri dintre cele mai frumoase. Vocea sa este colorată și puternică, pătrunzătoare, fără stridențe, vibrantă dar justă, cu acute clare, de mare strălucire. Cîntăreața își conduce cu inteligență glasul, știind în tot momentul să-și dozeze debitul vocal. S-a făcut remarcată, între altele, maniera sa excelentă de a ataca, în piano, unele note acute, destul de exigente, pe care le întărește apoi progresiv, ducîndu-le la o mare intensitate sonoră, cu un efect minunat. Ea a redat cu cochetărie și spirit pe Hana Glavary, întruchipînd perfect acest personaj pe care, personal, îl socotesc foarte dificil — întrucît interpretarea riscă a se mișca adesea pe muchea de cuțit ce desparte exuberanța captivantă de agitația factice, bunul gust de platitudine și banalitate. Am apreciat în mod deosebit faptul că dispunînd de o voce intensă și de amploare, cîntă totuși foarte nuanțat, în piano, așa cum a dovedit în arie, în duetul cu Danilo, și în cunoscutul vals din actul II.

Întorcînd vizita făcută la Moscova de unii protagoniști ai teatrului nostru, Tatiana Sanina a avut gingașa atenție de a învăța unele fragmente de proză în limba romînă — ceea ce i-au atras furtunoase aplauze din partea publicului, cu atît mai mult cu cît ele erau plasate cu mult aplomb, cu oportunitate, în momente cînd nimeni nu s-ar fi așteptat la ele.

Teatrul nostru de operetă a distribuit alături de cîntăreața sovietică pe unii dintre cei mai reputați interpreți ai săi, în frunte cu Ion Dacian, Maria Wauvrina, Nae Roman, Lili Dușescu, Nicolae Țăranu, Bimbo Mărculescu, Adriana Codreanu, Iancu Groza, Panorea Constantinescu ș.a. care au contribuit prin jocul lor entuziast și plin de dăruire la izbînda spectacolului. Îndeosebi Ion Dacian (partenerul Tatianei Sanina la Moscova în opereta *Prințesa Circului*) care este de altfel regizorul spectacolului *Văduva veselă*, a avut o participare importantă și de succes în rolul lui Danilo. Corul (dirijor Costel Rădulescu) a cîntat bine omogenizat pe partide și în ansamblu, cu nuanțe dinamice judicioase, iar scurtele sale replici, în culise, (actul II) la cîntul în piano al sopranei Tatiana Sanina au fost date armonios și discret.

Momentele de balet (coregrafia Elena Penescu-Liciu) au fost realizate cu nerv și viață iar dirijorul Mircea Ionescu a condus spectacolul cu suplețe și energie, corectînd cu promptitudine unele decalaje între scenă și orchestră, cu deosebire în actul final.

Urmărind acest spectacol, unul dintre cele mai reușite ale stagiunii, reflectam că celebrele melodii *Acum plec la Maxim* (cîntată de Danilo în actul I), *Vilia* cîntată de Hana Glavary în actul II ca și Valsul *văduvei vesele*, își păstrează intactă și pînă astăzi forța comunicativă, aceea de a place celor mai largi mase de ascultători, datorită prospețimii și fluidității, caracterului lor luminos, antrenant și popular. Reflectam, de asemenea, că prezențe artistice, ca aceea a Tatianei Sanina, sînt de natură să stimuleze puternic colectivul Teatrului nostru de operetă.

GHERASE DENDRINO

René Defossez

Dirijorul și compozitorul belgian René Defossez este o personalitate artistică bine cunoscută în patria sa. Distins cu „Premiul Romei" pentru compoziție și laureat al concursului de compoziție „Regina Elisabeta", René Defossez desfășoară o meritorie activitate atît ca dirijor și compozitor cît și ca inspector al învățămîntului din Belgia.

Conducînd la Ateneu orchestra Cinematografiei, a prezentat, în prima parte a programului, „Trei poeme" de Jean Absil: *Cîntecul pisicii, Mama mea gîsca, Unde își are pana cocoșul*. Jean Absil (fervent admirator și popularizator, în unele din lucrările sale, al muzicii romînești) s-a inspirat de data aceasta din poemele lui Tristan Klingsor. Compozitorul s-a orientat spre o muzică directă. El a căutat — și credem că a găsit — accentul just, forma concisă, care să redea umorul și spiritul poemelor lui Klingsor. Atît aceste piese cît și Suita de savuroase cîntece populare franceze *Mama mea ploaia* (aranjate pentru voce și orchestră de René Defossez), au fost interpretate de soprana Ysel Poliart. Cîntăreața — fostă societară a Operei din Bruxelles (Teatrul de la Monnaie) unde a interpretat cu mult succes rolul Antigonei din opera „Oedip" de George Enescu — a dovedit că posedă o excelentă școală vocală, în același timp multă suplețe în trecerea de la un stil la altul, de la *Poemele* de Absil redate spumos și cu spirit, la cîntecele populare franceze, cărora le-a păstrat întreaga vivacitate și prospețime. De subliniat

orchestrația extrem de aerată, transparentă, a Suitei *Mama mea ploaia*, realizată cu mijloace foarte simple, făcînd să intre în joc, deseori, doar două-trei instrumente, dar bine alese.

Am urmărit apoi cu interes *Toccata* și *fuga în re minor* de Bach, în transcrierea pentru orchestră a lui René Defossez. Concepută pentru orgă, ea se cere executată îndeosebi la acest instrument. Transcrierea pentru orchestră mare, oricît de judicios a fost realizată, nu poate reda, cu deplină fidelitate, gîndirea polifonică a lui Bach, magistrala etajare ori suprapunere a multiplelor planuri sonore. Argumentul pe care ni l-a opus dirijorul, că Toccata și fuga în re minor închide în ea toate potențele orchestrei simfonice iar tonalitatea re minor favorizează în chip uimitor tehnica de arcuș a instrumentelor de coarde care, la trăsătură, folosesc din plin coarda liberă (re și la) este desigur valabil; la execuție însă, uneori, pachete de sonorități complimentare au apărut adesea prea puternice. Poate orchestrei i-ar fi incumbat un efort mai mare, i s-ar fi cerut și un indice de tehnicitate sporit.

Centrul de greutate al acestui program „belgian", ca să-i spunem astfel, întrucît muzicienii cîntați au avut această notă originară, l-a constituit Simfonia în re minor de Franck. Am admirat o dată mai mult construcția, arhitectura grandioasă a lucrării căreia dirijorul i-a redat cu mult avînt și cu o pasionată trăire, proporțiile, monumentalitatea, noblețea larg umană a inspirației, melodica generoasă care o animă. Poate că, într-o măsură, tempo-ul introductiv (lento) a influențat pe acela al primei mișcări (allegro non troppo) care a fost în general, mai trenant („Orchestra a tras înapoi" avea să ne spună mai tîrziu dirijorul) dar mișcarea a doua *allegretto* a fost desfășurată cursiv, legat și alert. Dirijorul a apărut ca un viguros animator al orchestrei. El a condus către tensiuni și intensități de sonoritate puternice, pe alocuri, grandioase.

*
* *

Dirijorul belgian care, se știe, a pregătit și condus la Teatrul „Monaie" din Bruxelles, opera „Oedip" de George Enescu, ne-a dat o serie de interesante amănunte în legătură cu acest eveniment artistic. „L-am cunoscut pentru prima oară pe George Enescu — ne relatează René Defossez — cu aproximativ trei decenii în urmă, într-o împrejurare memorabilă. La acea epocă mă aflam în localitatea Flémalle les Liège unde cîntam la vioară în orchestra simfonică, sub conducerea lui Armand Marsick, nepotul celebrului pedagog Martin Marsik. La Flémalle — locul de naștere al lui Marsik —, trei dintre cei mai străluciți elevi ai lui Marsik care se bucurau de o celebritate

mondială au ținut să aducă în stagiunea 1920—1921 prinosul lor de recunoștință marelui lor profesor executînd Concertul pentru trei viori și orchestră de Vivaldi: George Enescu (vioara I), Jacques Thibaud (vioara a II-a), Carl Flesch (vioara a III-a). A fost un concert de neuitat în care acești iluștri artiști s-au întrecut într-o nobilă emulație. Nivelul interpretativ al lucrării a fost la înălțimea acestor mari muzicieni iar personalitatea lui George Enescu mi-a apărut în toată forța ei creatoare. După dispariția lui Enescu, Joseph Rogacevski, directorul Teatrului „Monnaie" mi-a încredințat în 1956 partitura operei „Oedip" cu recomandarea de a o studia și a-i face un raport amănunțit, menționînd că apreciază mult creația lui George Enescu și ar dori ca lucrarea, o dată montată, să se bucure de o cît mai bună interpretare.

La capătul unei minuțioase studieri a partiturii, răspunsul meu a fost categoric: este o lucrare de-a dreptul genială și ne vom face un punct de onoare din a o reprezenta pe scena teatrului nostru. Lucrarea a intrat imediat în repetiție. Trebuie să spun că, la primul contact, orchestranții s-au simțit destul de... pierduți. Dar am reușit să insuflu entuziasm tuturor și numai după patru repetiții aceștia au fost cuceriți, ca și mine, de valoarea și frumusețea muzicii enesciene. Socotesc că din punct de vedere vocal, cel mai dificil rol este al sfinxului. Efectul scriiturii muzicale e sezisant și cere o tehnică ce depășește de departe arta vocală obișnuită. Există unele glissandi foarte extinse, periculoase, care nu sînt realizabile decît dacă interpretul face totul cu voința de a reda exact ceea ce e scris. Oricine se teme de a merge către fondul intențiilor enesciene, riscă de a cădea în insignifiant. Din fericire, am avut o artistă extraordinar de dotată, Michèle Cortois, care a comunicat acestui rol un caracter impresionant.

Mărturisesc că interpretarea sfinxului de către Michèle Cortois ne da fiori tuturora, public și orchestră.

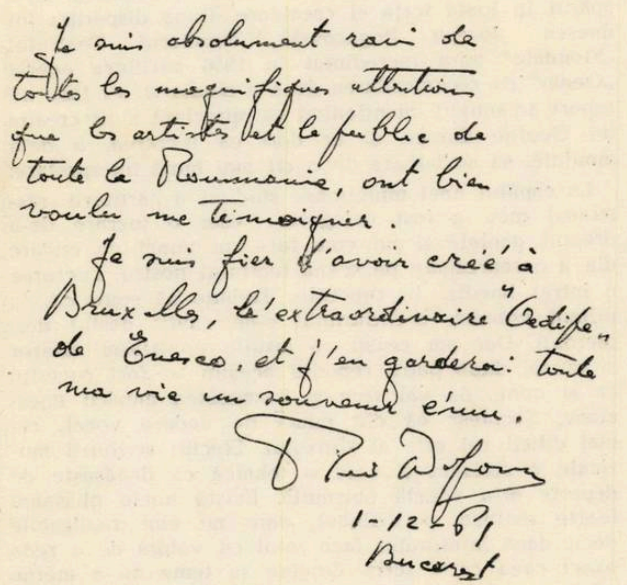
Rolul lui Oedip, după părerea mea de-a dreptul strivitor, a fost realizat de Germain Ghislain (voce tînără, amplă, plină de strălucire) cu o mare autoritate. În ceea ce privește pe Antigona, interpreta (Alice Pollit) a conceput-o la un nivel de mare sim-

plitate de pe poziția dragostei filiale, dar debarasată de orice lirism, de orice patos care ar fi putut să-i întunece caracterul. Ea reprezintă raza de lumină și prospețime rămasă să-l susțină pe Oedip în tragedia sa.

Nu aș putea vorbi îndeajuns despre puternica și profunda dramaturgie a operei, despre originalitatea muzicii creată de George Enescu. Am avut nu mai puțin de 25 repetiții cu orchestra și de fiecare dată descopeream noi și adevărate comori artistice. Este izbitoare exigența compozitorului față de elementele de detaliu, multitudinea nuanțelor dinamice, chipul minuțios în care sînt indicate nu numai anumite alunecări tonale (cunoscutele treceri prin sferturi de ton) dar chiar și indicații speciale de arcuș. În această privință să-mi fie îngăduit a relata o întîmplare oarecum hazlie de la primele repetiții. În orchestră aveam ca violonist-solo, un foarte tînăr instrumentist care nu cunoștea numele lui Enescu. La a treia repetiție supărat, m-am adresat coardelor spunîndu-le: „făceți trăsăturile de arcuș ale lui Enescu". Atunci violonistul-solist mi-a replicat: „Nu știu dacă e violonist autorul, dar toate indicațiile sale de arcuș sînt parcă invers...". Față de acestea le-am demonstrat necesitatea de a le efectua așa cum sînt înscrise în partitură. Orchestranții s-au aplicat a le efectua întocmai, dîndu-și seama cît erau de juste indicațiile lui George Enescu care erau cele mai bune, dar se cereau interpretate cum se cuvine.

Opera „Oedip" a repurtat la Bruxelles un atît de mare succes încît chiar de la a treia reprezentație au venit auditori și personalități muzicale din America, Anglia, Germania etc. pentru ca să o cunoască, să o urmărească.

Aș dori să-mi exprim cu acest prilej cele mai bune aprecieri despre chipul în care a fost montată lucrarea pe scena Teatrului de Operă și Balet din București. Chipul în care regia* a folosit gesturile antice, reglarea coregrafiei și îndeosebi ingenioasa dispoziție scenică a corului, mi-au apărut demne de orice scenă internațională.



Să vă mai spun, cu acest prilej, că sînt absolut cucerit de toate minunatele atenții pe care artiștii și publicul din Romînia au binevoit să mi le arate. Sînt mîndru de a fi creat la Bruxelles, extraordinara operă „Oedip" de Enescu și voi păstra toată viața mea o amintire emoționantă" — și-a încheiat declarațiile sale René Defossez.

J.-V. PANDELESCU

*) Jan Riuzescu (N.R.)

Cenaclul studenților compozitori

Cenaclul de compoziție este o verigă importantă a învățămîntului muzical. El este menit a călăuzi pe tinerii compozitori în activitatea lor creatoare și a le înlesni înțelegerea justă a contribuției pe care o are creația muzicală în dezvoltarea culturii noi socialiste. Discuțiile asupra lucrărilor studenților evidențiază atît calitățile cît și lipsurile, limitele sau eventualele greșeli de orientare. Astfel, cenaclurile constituie un puternic stimulent în creație și în același timp o școală de critică și autocritică.

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu" cenaclurile de compoziție se bucură de o largă participare. Lucrările studenților sînt executate de colegii lor de la secția instrumentală și canto, iar în unele cazuri de către orchestra de studio a Conservatorului și corul secției pedagogice.

Paralel cu cenaclul, activează cercul științific al secției de compoziție, în care sînt amplu analizate aspecte ale creației muzicale contemporane.

În primul cenaclu au fost prezentate lucrările: *Cantata pentru soli, cor și orchestră* de Cezar Corneliu și *Passacaglia pentru orgă* de Irina Odăgescu.

În al doilea cenaclu s-au audiat *Trei preludii pentru pian* intitulate *La șezătoare, Cîntec de seară* și *Cîntec țărănesc* de Marinescu Dumitru. Discuțiile purtate asupra celor *Trei preludii* au subliniat melodicitatea lor, dar în același timp au arătat caracterul monoton pe care îl generează, în această lucrare, folosirea abundentă a unor fragmente hexatonale precum și inexpresivitatea modulațiilor pe care autorul le-a limitat de fapt la simple secvențe. Apoi s-a arătat că aceste trei piese nu au organicitate și nici elementele de contrast necesare care să justifice înmănunchierea lor într-un ciclu. În ciuda lipsurilor relevate Marinescu Dumitru a dovedit sensibilitate și bun gust muzical făcînd să se întrevadă în cele *Trei preludii* posibilitatea de a-și dezvolta aptitudinile componistice. Cea de a doua lucrare audiată, *Scherzo pentru vioară și pian* de Nemescu Octav, a fost pe drept cuvînt apreciată ca cea mai reușită lucrare din cenaclu, pentru construcția unitară, suflul larg, dinamismul, scriitura violonistică adecvată și caracterul personal evident. Prin acest Scherzo, Nemescu Octav a depășit nivelul unei compoziții de școală. Ca o lipsă a lucrării s-a remarcat ritmul oarecum stereotip.

A urmat audierea *Variațiunilor pentru pian pe o temă populară* de Spătărelu Vasile. Autorul a conceput aceste Variațiuni în două cicluri, primele variațiuni fiind stricte iar ultimele libere. S-a remarcat lipsa unei direcții ascendente în înlănțuirea Variațiunilor, deși fiecare luată în parte e bine realizată ca tehnică de variație. Între variațiunile stricte și cele libere se produce o ruptură. Cele stricte nu au acumulat elementele care să pregătească variațiunea liberă. Lucrarea se distinge prin melodicitate, simț ritmic și armonic. Demn de remarcat este faptul că autorul a reușit să păstreze în Variații (cu excepția finalului) caracterul popular al temei.

La cenaclurile studenților participă și cadrele didactice, care le îndrumează cu deosebită atenție activitatea. La acest cenaclu a participat tov. asistent Tiberiu Olah care în concluzia discuțiilor a arătat în chip judicios și constructiv lipsurile și calitățile fiecărei lucrări, dînd astfel un prețios ajutor studenților.

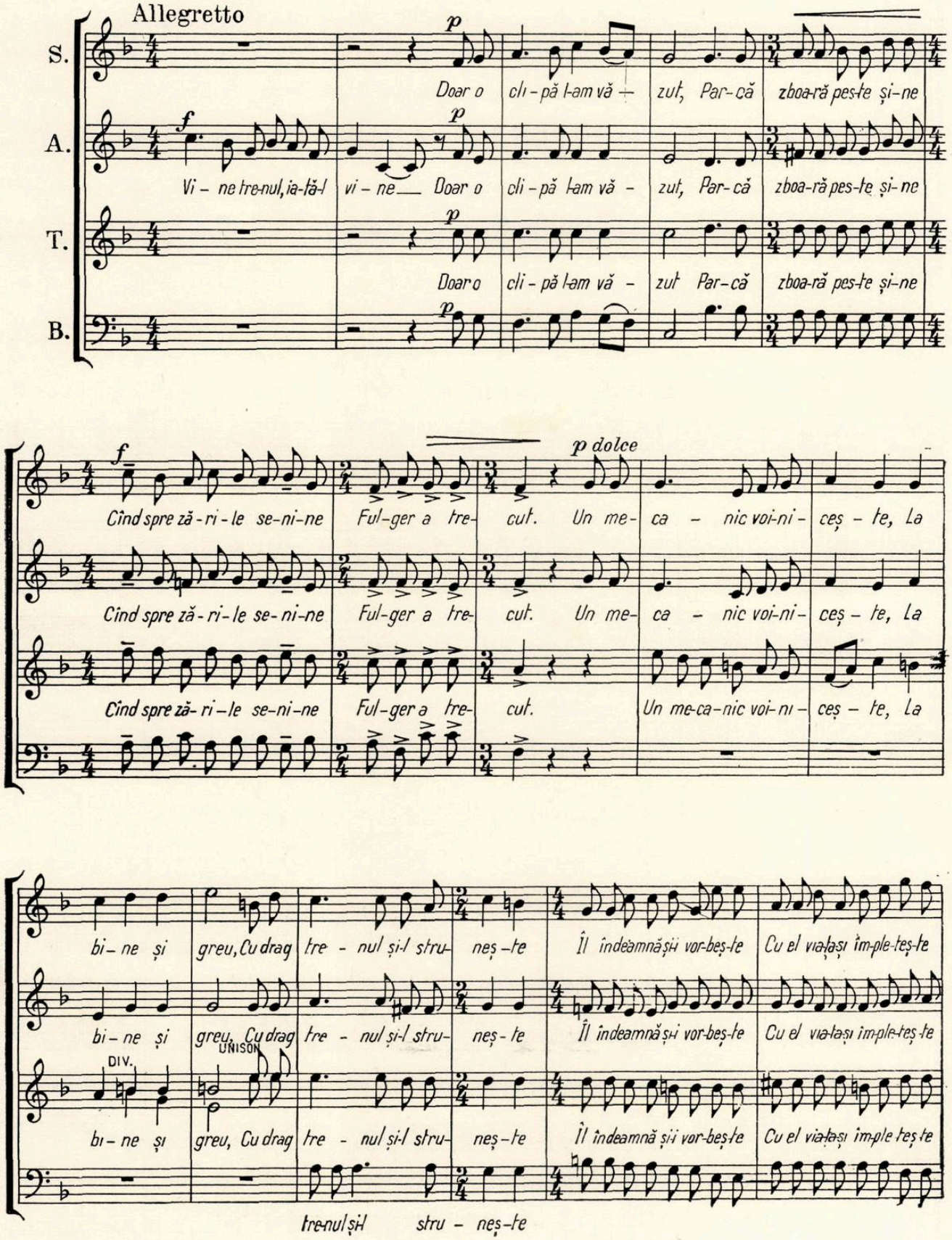
Sperăm într-o mereu mai rodnică activitate a cenaclelor de compoziție, dat fiind rolul lor important pentru orientarea și dezvoltarea meșteșugului componistic al studenților.

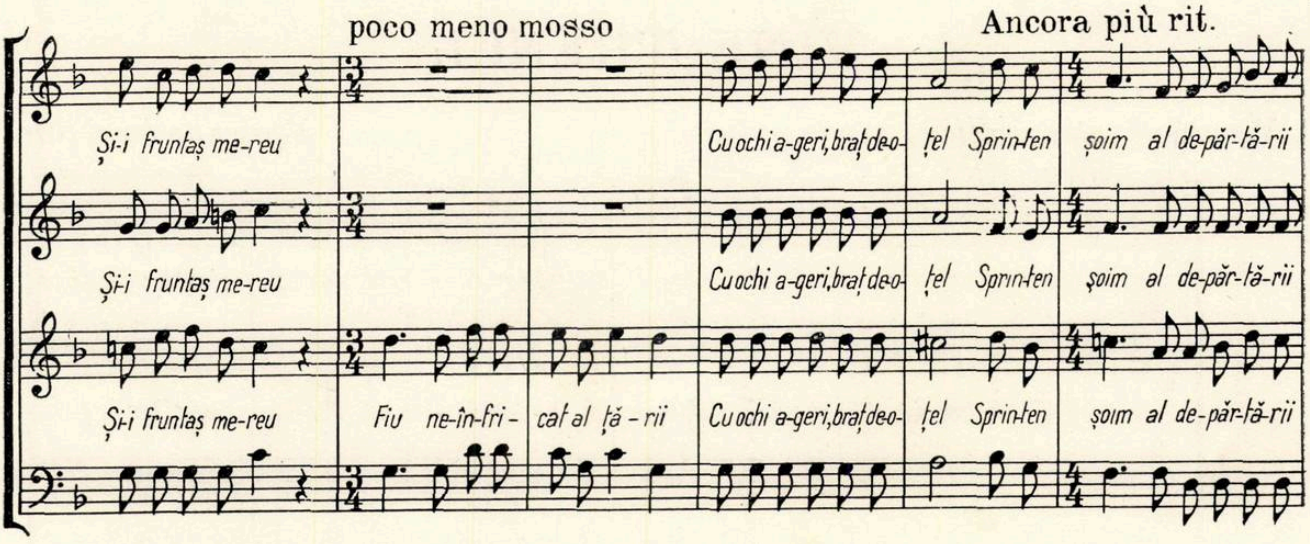
IRINA ODĂGESCU

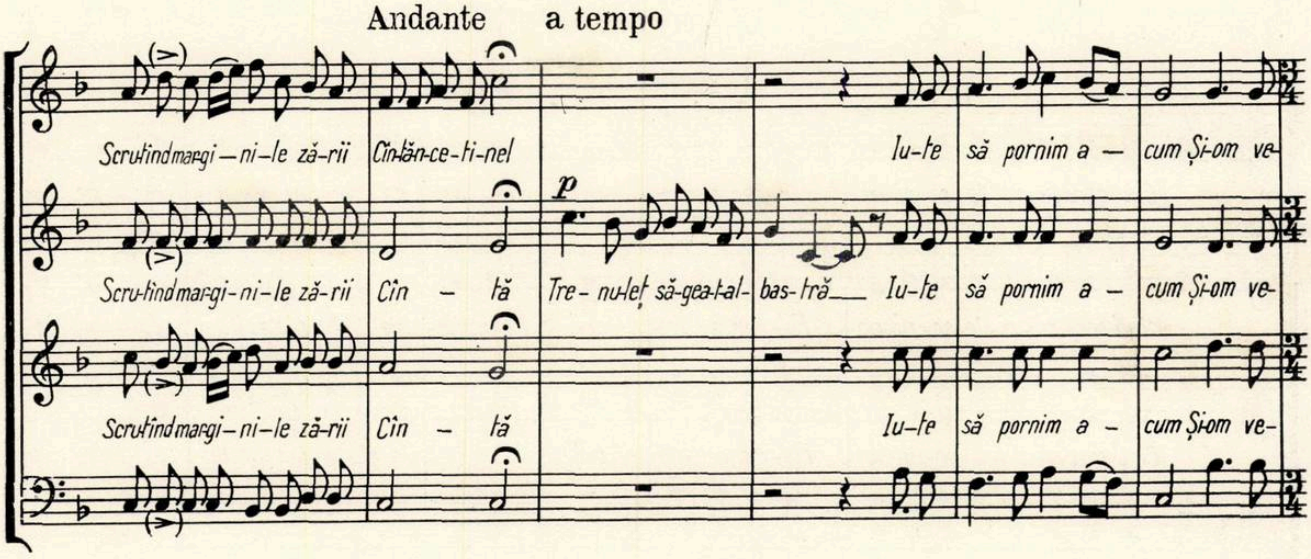
VINE TRENUL

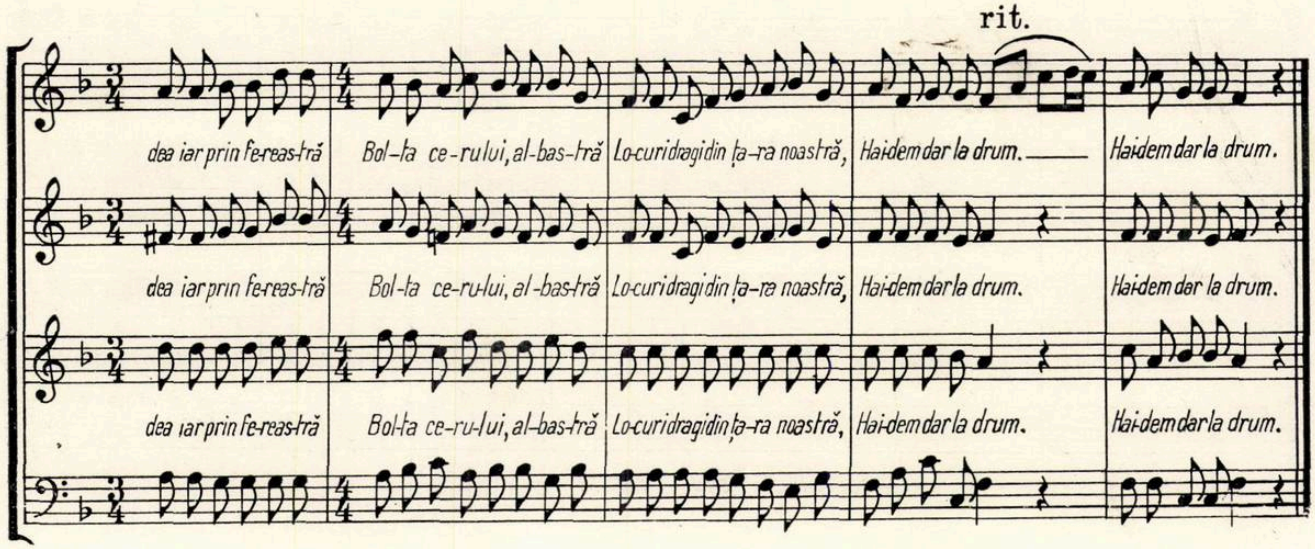
Versurile de *Jean Fotti*

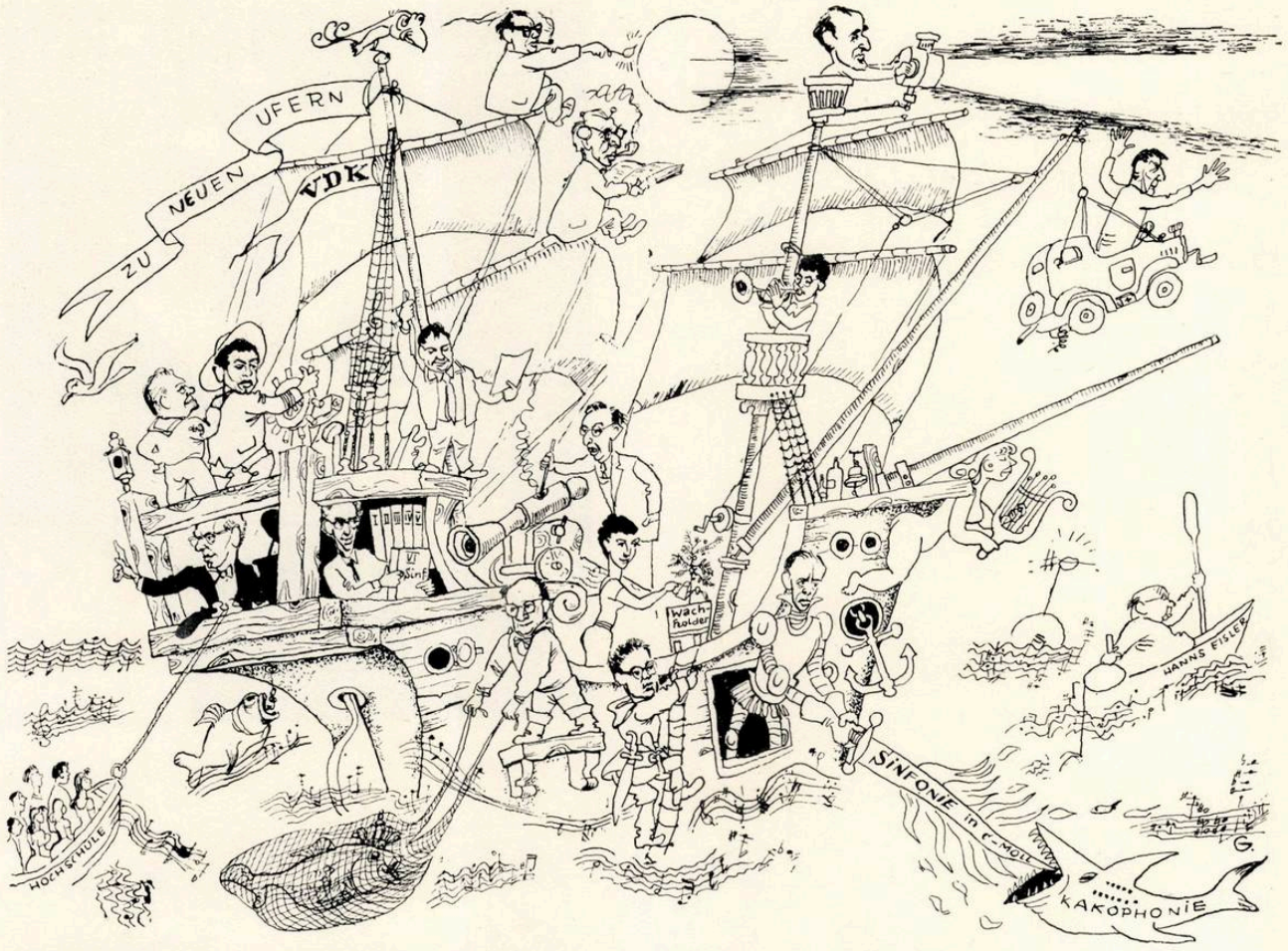
Muzica de *Aurel Stroe*




poco meno mosso
Ancora più rit.
Și-i frunțaș me-reu
Cu ochi a-geri, brață de o-
țel Sprin-ten
șoim al de-păr-tă-rii
Și-i frunțaș me-reu
Cu ochi a-geri, brață de o-
țel Sprin-ten
șoim al de-păr-tă-rii
Și-i frunțaș me-reu
Fiu ne-în-fri-
cat al ță-rii
Cu ochi a-geri, brață de o-
țel Sprin-ten
șoim al de-păr-tă-rii


Andante
a tempo
Scru-tînd mar-gi-ni-le zări-rii
Cin-lăn-ce-ti-nel
Iu-te să pornim a-
cum Și-om ve-
Scru-tînd mar-gi-ni-le zări-rii
Cin-tă
Tre-nu-leț să-gea-tal-
bas-tră
Iu-te să pornim a-
cum Și-om ve-
Scru-tînd mar-gi-ni-le zări-rii
Cin-tă
Iu-te să pornim a-
cum Și-om ve-


rit.
dea iar prin fe-reas-tră
Bol-ta ce-ru-lui, al-bas-tră
Lo-cu-ri dragi din ța-ra noas-tră,
Hai-dem dar la drum.
Hai-dem dar la drum.
dea iar prin fe-reas-tră
Bol-ta ce-ru-lui, al-bas-tră
Lo-cu-ri dragi din ța-ra noas-tră,
Hai-dem dar la drum.
Hai-dem dar la drum.
dea iar prin fe-reas-tră
Bol-ta ce-ru-lui, al-bas-tră
Lo-cu-ri dragi din ța-ra noas-tră,
Hai-dem dar la drum.
Hai-dem dar la drum.



Desen din Musik und Gesellschaft (R. D. Germană) reprezentînd o şarjă amicală dedicată Uniunii Compozitorilor Germani.

Un nou instrument: tiptofonul

În cadrul Festivalului de muzică contemporană de la Veneţia (1961) compozitorul italian Mario Peragallo a prezentat un instrument bizar numit tiptofon, la care a fost executată o sonată pentru 3 flaute şi piano.

Tiptofonul e format din 12 clopote (dintre care 6 sînt nişte tălăngi de vaci elveţiene), două tobe mici, un „wood-block", două talgere şi diverse ciocănele.

Lucrarea se execută la 3 flaute de către un singur flautist : acesta cîntă în acelaşi timp şi la tiptofon (cu mîna cealaltă). Pianistul execută cu o mînă la pian, cealaltă mînă rămînînd liberă pentru lovirea, cu unul din ciocănele, a talgerelor şi tobelor.

Către sfîrşitul lucrării, pianistul a executat un magistral glissando pe coardele pianului întrebuinţînd un pahar care părea destinat mai degrabă unui conferenţiar.

Unii pretind că muzica contemporană îi plictiseşte. Pentru că... nu cunosc însă tiptofonul lui Mario Peragallo.

(Musica Disques iunie/1961)

Piano !

desen de Hoffnung

(Ruch muzyczny R. P. Polonă nr. 21/1961)

Muzică modernistă...

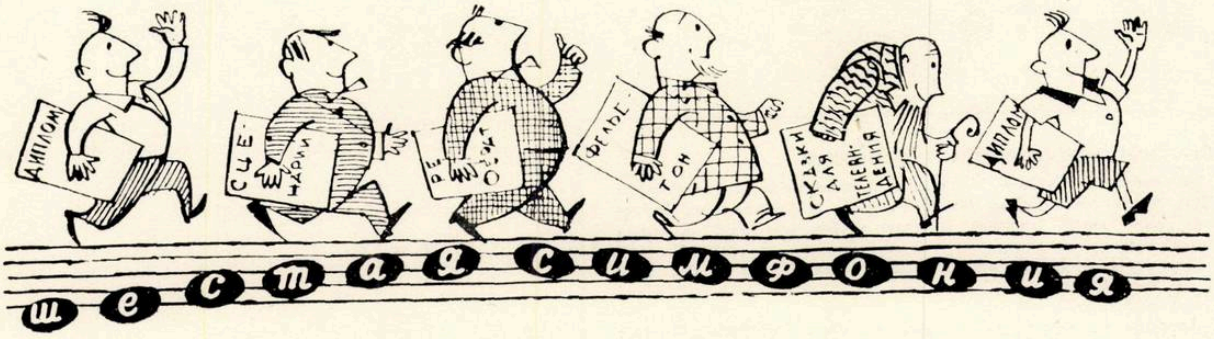
desen de Kresba (l'Humanité)

DIN UMORUL MUZICAL AL ALTOR ȚĂRI

Aria lui Gherman (Titov)

Gherman : **Iartă-mă, cerească ființă, de ți-am turburat liniștea...**

Desen de I. Sosinski, (Muzîkalinaia Jizn, nr. 22/1961)



Simfonia a șasea

Lucrarea de diplomă din anii tinereții n-a fost uitată de muzicologul nostru... Curînd ea fost transformată într-un *impunător* volum, apoi în două, trei articole, într-un foileton, în zeci de emisiuni pentru televiziune și chiar într-un scenariu de film intitulat „*Scîncetul copilului*". Și iată că, pe urmele tatălui, feciorul își întocmește diploma pe aceeași temă.

Desen de V. Kurcevski și N. Serebreakov, text de L. Ivanov (Sovetskaia Muzîka nr. 12/1961)

Înaltă mecanizare...

(Hudebni Rozhledy — R. S. Cehoslovacă — nr. 21/1961)

„PRIME AUDIȚII". *Fără îndoială că în repertoriile noastre muzicale ar trebui să figureze cît mai multe prime audiții. Există — de la preclasici pînă la contemporani — numeroase lucrări pe care dirijorii și interpreții întîrzie să le abordeze. În schimb, se întîmplă uneori ca, probabil din lipsă de informație, să fie trecute pe afiș, ca prime audiții, lucrări care s-au mai executat la noi (ce-i drept, în alte interpretări, dar acest lucru nu justifică numele de prime audiții) ca de pildă* Concertul pentru patru piane și orchestră *de J. S. Bach (din programul orchestrei Radioteleviziunii, 11 ianuarie a.c.). Iar programul de radio apărut miercuri 10 ianuarie anunță difuzarea primei audiții a* Simfoniei a IX-a *de Șostakovici, care de asemenea e de mult cunoscută publicului auditor.*

Așteptăm nerăbdători prima audiție a Simfoniei a V-a *de Beethoven (... în do minor).*

★

Teatrul de Operetă din Capitală și-a propus să continuie bunul început, inaugurat cu ani în urmă, al promovării creației originale. Proiectele în acest sens și-au aflat un larg ecou în presa cotidiană („Informația Bucureștiului") și cea săptămînală („Magazinul") unde a apărut și precizarea că „se lucrează cu autorii".

Nu știm cît și cum s-a lucrat cu autorii. Ceea ce se știe cu certitudine e faptul că, în ultimii trei ani, în afară de „Lysistrata" nu a fost reprezentată nici o altă operetă românească.

În tot cazul, grea și inoperantă trebuie să fi fost munca dusă cu autorii operetei „Cînd vișinii vor înflori", dacă după scurgerea a trei ani, Consiliul artistic al Teatrului, luînd în discuție piesa, a constatat că se prezintă cu aceleași lipsuri inițiale.

Montarea revistei „Rose-Marie" la Teatrul de Operetă anunțată mai întîi pentru decembrie, a fost amînată în ianuarie, apoi, în februarie... Tot e bine și așa.

★

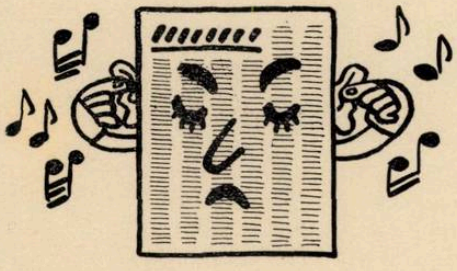
Teatrul de Operetă a mai anunțat în presă, cu lux de amănunte (scară demontabilă, interioare de sticlă etc. etc.) deschiderea Studioului din str. Mihai Vodă nr. 4 al cărui scop era, între altele, promovarea tineretului. S-au făcut chiar și repetiții, dar nimeni nu a avut plăcerea să joace ori să vizioneze vreun spectacol în acest fabulos studio...

★

La Teatrul de Operetă s-au pus în scenă, în vremea din urmă, lucrări care au mai puțin caracterul de operetă cît de farsă muzicală („Viețuișul tărcat") (care de altfel nici nu mai ține afișul) ori de comedie muzicală („Dăruiți fetelor lalele").

Se prezintă de asemenea opera „Elixirul dragostei" și s-a pus în scenă și revista „Rose-Marie" (care e revistă, nu operetă, cum a fost anunțată). Să fi pierdut oare teatrul, cu totul din vedere, specificul său, acela de a prezenta operetă?

★



„PROMETTRE C'EST NOBLE". *Într-una din ședințele ținute recent de Uniunea Compozitorilor, ședințe consacrate criticii muzicale, tov. Valentin Silvestru a subliniat necesitatea ca presa românească să se ocupe în mod amplu de problemele muzicii și și-a luat angajamentul în numele revistei „Contemporanul". În acest sens revista „Contemporanul" s-a grăbit să fie... exemplară, nepublicînd în numărul de vineri 12 ianuarie nici un singur rînd despre viața muzicală.*

CONTRATIMPI

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Probleme actuale ale criticii noastre muzicale . . . 1
Din opiniile participanţilor la dezbateri . . . 13

DISCUŢII

Liviu Comes

Contribuţii la studiul procesului de creaţie în cîntecul popular romînesc 17

NOI CONTRIBUŢII ALE MUZICOLOGIEI SOVIETICE

A. Snitke

Să dezvoltăm ştiinţa despre armonie 23

★

I. Holopov

Observaţii asupra armoniei contemporane 24

Grigore Bârgăuanu

Unele probleme ale educaţiei muzicale a copiilor (încheiere) 28

Note 32

ECOURI ALE FESTIVALULUI „GEORGE ENESCU"

Predrag Milosevici

Necesar — folositor — excelent 33

Fuad Turkay

Un eveniment remarcabil 34

DE PESTE HOTARE

D. Bughici

Vizită în R. D. Germană 35

Prof. univ. Dr. Erich Schenk

Cercetările muzicologice în Austria 38

VIAŢA MUZICALĂ

A. Porfetye

Emil Monţia la 80 de ani 40

Edgar Elian

Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi 41

Radu Gheciu

„Simfonia de cameră" de Alfred Mendelsohn 43

B. M.

Nicolae Svetlicinîi şi Julia Kiragieva 44

J.-V. P.

I. Menestrelli 44

C. Ionescu-Vovu

André Perret şi Mayako Muroi 45

Gherase Dendrino

Tatiana Sanina în „Văduva Veselă" 46

J.-V. Pandelescu

René Defossez 46

Irina Odăgescu

Cenaclul studenţilor compozitori 48

I. P. 2 — c. 321

Citiţi revista

M U Z I C A

A Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 şi 14.77.10

Pe coperta II: Muzică romînească peste hotare

Pe coperta III: Contratimpi

Lei 5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul XII Nr. 3 martie 1962

Căile spre muzica măreaţă a comunismului*)

de *DMITRI ŞOSTAKOVICI*

Congresul al XXII-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice a aprobat noul Program al partidului — programul construirii comunismului în Uniunea Sovietică. Acest măreţ document ne înarmează pe noi, muzicienii, cu nenumărate idei şi teze profunde, de excepţională însemnătate: educaţia estetică a poporului, dezvoltarea culturilor naţionale, interacţiunea, îmbogăţirea lor reciprocă în procesul făuririi viitoarei culturi generale umane a societăţii comuniste, educaţia ideologică a compozitorilor şi muzicologilor, contemporaneitatea, inovaţia şi măiestria — iată numai cîteva din problemele care condiţionează astăzi orientarea şi succesele artei muzicale sovietice.

Una din problemele fundamentale analizate în Programul partidului este aceea a făuririi unei culturi a întregului popor, a întregii omeniri din societatea fără clase.

Înainte, noi dădeam atenţie, în special, purităţii stilului naţional, îl feream de pătrunderea unor ritmuri şi intonaţii noi care ar fi putut altera noţiunile încetăţenite. Această atitudine de protejare a fost firească în anumite etape de dezvoltare a unei serii de culturi muzicale naţionale: în felul acesta, ele au fost ajutate să se consolideze ca artă profesională, cu mai multe genuri, în limitele normelor limbajului muzical specifice creaţiei populare vechi.

Cu timpul însă, această atitudine a început să intre în contradicţie cu noile condiţii ale vieţii sovietice. Popoarele Uniunii Sovietice formează o singură familie. Ele se află într-un contact permanent, citesc literatura creată de scriitorii şi poeţii celorlalte republici, cîntă cele mai populare cîntece şi dansează cele mai frumoase dansuri ale altor naţiuni, imprimîndu-le specificul lor... Atitudinea de ocrotire, atitudinea „muzeistică" faţă de arta muzicală a popoarelor şi-a pierdut astăzi sensul. Cu toate acestea, unii compozitori din republicile naţionale acordă şi acum preferinţă prelucrării de vechi cîntece populare (pe baza canoanelor obişnuite, de mult învechite), iar atunci cînd caută subiecte pentru opere şi balete, recurg cu precădere la vechiul epos şi nu la contemporaneitate.

Astăzi trebuie să considerăm printr-o prizmă nouă căile de dezvoltare ale culturilor muzicale naţionale, să sprijinim ceea ce contribuie la apropierea lor pe baza conţinutului socialist.

Ar fi cu totul greşit să ne închipuim procesul interacţiunii şi al apropierii culturilor naţionale ca o nivelare a limbajului muzical, sau ca un amestec huotic de elemente eterogene. Culturile naţionale se vor dezvolta, formînd cultura muzicală a societăţii comuniste, nu prin înlăturarea cosmopolită a elementului naţional, ci prin consolidarea bazei internaţionale, prin îmbogăţirea reciprocă a formulelor naţionale.

Nu întîmplător, unele lucrări, ale căror autori au reuşit să se inspire din realizările culturilor muzicale ale altor popoare, fără ca, totodată, să-şi piardă personalitatea şi baza naţională, devin încă de pe acum ale întregului popor.

Este suficient să amintim, de pildă, cele mai bune lucrări ale compozitorului azerbaidjan Kara Karaev, în special baletul său „În calea trăznetului", sau opera „Djalil" a compozitorului tătar Jiganov.

Aş vrea să mă opresc acum asupra cîtorva probleme ale dezvoltării muzicii sovietice ruse, care ocupă un loc de frunte printre culturile muzicale din Uniunea Sovietică.

Clasicii muzicii ruse ne-au dat un minunat exemplu de „asimilare şi dezvoltare" a tot ce este mai valoros în cultura muzicală universală. De la Glinka şi pînă la Rimski-Korsakov, izvorul gîndirii melodice în imagini l-a constituit întot-

* Puti v velikuiu muziku kommunizma, „Sovetskaia kultura", nr. 8 (1344), 1962.

4365

deauna pentru ei tezaurul cîntecelor naționale rusești, deși cunoșteau prea bine muzica occidentală și știau să înțeleagă cu multă sensibilitate melodiile și ritmurile altor culturi muzicale. Ei nu s-au închis însă niciodată în sfera elementului național, ci, înțelegîndu-l suficient de larg, au luat din culturile muzicale ale Occidentului, tot ce este mai potrivit cu muzica rusă, în general, și mai apropiat de personalitatea fiecăruia dintre ei în special. Acest principiu este cu atît mai firesc pentru arta socialistă sovietică multinațională. Dacă multe din elementele artei clasice occidentale din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea ne sînt apropiate prin orientarea lor etică și estetică, nu același lucru se poate spune despre muzica secolului al XX-lea, care reflectă în bună parte procesul de descompunere a culturii burgheze imperialiste...

Totodată însă, în muzica sovietică rusă se manifestă cu deosebită vigoare contradicțiile din dezvoltarea ei ca fenomen național. Există chiar teoria că muzica rusă clasică ar fi epuizat în mare măsură izvoarele naționale populare, că ea ar fi intrat de foarte mult timp într-o interacțiune atît de puternică cu celelalte culturi muzicale, încît s-a situat în avangarda muzicii universale ca fenomen internațional (în acest context, cosmopolit).

Acest gen de raționamente trebuie combătute cu hotărîre, deoarece în primul rînd, niciodată elementul internațional nu poate fi opus elementului național. Dezvoltarea culturii sovietice este condiționată nu de nivelarea elementului național, ci de unitatea țelurilor și sarcinilor, a năzuințelor și idealurilor sociale, de o concepție unică despre frumos. Iată factorii care contribuie la unirea diferitelor culturi naționale.

Și pentru că vorbim de muzica rusă, trebuie să spunem că din păcate, ea a pierdut întru cîtva din trăsăturile ei naționale. După părerea mea, cauza acestei situații o constituie atitudinea greșită față de creația populară. Se știe că studenții conservatoarelor fac în fiecare an, în timpul practicii, deplasări pentru culegerea de folclor muzical. Astăzi, procesul culegerii este foarte simplu: de înregistrat, înregistrează magnetofonul, cît privește descifrarea însă... Din păcate, nu se descifrează decît o neînsemnată parte din ceea ce s-a înregistrat, iar în practica creației se folosește și mai puțin.

Să ne amintim însă de Balakirev, Ceaikovski, Rimski-Korsakov și de alți compozitori din trecut. Toți culegeau cîntece, le prelucrau cu dragoste, nu numai spre a publica din minunatele modele ale creației populare, făcîndu-le să devină un bun al maselor, ci și pentru a folosi din plin melosul popular în lucrările lor.

Este drept că în afară de marii compozitori, în afară de activiștii talentați, pe tărîmul culturii muzicale naționale au apărut și unii care au „exploatat" fără spirit creator, așa-numitul „stil rusesc" preluat din surse de a doua și a treia mînă. Treptat, intonația rusească a început să se deprecieze, să devină doar un procedeu minor în cadrul artei majore. Așa îmi explic de ce unii muzicieni ocolesc intonația populară rusească — din cîntece sau ceastușci.

În momentul de față avem cu toții datoria să reînviem tradițiile culegerii folclorului muzical rusesc și, în primul rînd, a celui contemporan, acordînd o mare atenție prelucrării artei populare de pe pozițiile prezentului nostru muzical. Aceasta ne va ajuta să aprofundăm intonațiile populare vii, aflate în circulație, să le îndrăgim, să apreciem frumusețile uimitoare, cu adevărat nesecate din creația de cîntece populare rusești, bogăția și suplețea limbajului muzical național. Cu atît mai mult, cu cît ne este cunoscută tuturor pilda strălucită pe care ne-a dat-o contemporanul nostru Serghei Prokofiev în ceea ce privește rodnica aprofundare și prelucrare a cîntecului într-un stil personal.

Sînt convins că dezvoltarea creatoare a elementului național reprezintă una dintre cele mai importante sarcini ale muzicii sovietice ruse, în opera de făurire a viitoarei culturi comuniste — cultura întregului popor.

Scopul și rolul suprem al creației artistice constă în slujirea poporului. A fi alături de popor, a-l mobiliza la luptă, a participa la această luptă pentru noi succese în construirea comunismului — iată datoria sacră a artistului înaintat din epoca noastră. Iar aceasta înseamnă că astăzi tema contemporană nu mai este doar una dintre temele posibile în creație. Ea capătă o însemnătate primordială, pentru că orice încercare de a te îndepărta de contemporaneitate, de temele ei majore, duce în mod inevitabil la ruperea de viață, la îndepărtarea de arta majoră, autentică.

Contemporaneitatea este o noțiune cuprinzătoare, a cărei sferă se extinde neîncetat. Ea semnifică, în același timp, și prezentul nostru, și o îndrăzneață incursiune în viitor. În afară de aceasta, contemporaneitatea nu este despărțită prin zidul uitării nici de trecutul care nu de mult era prezent.

Desigur, creația nu cunoaște hotare — orice poate alimenta imaginația artistului. Dar nu există pentru artist menire mai nobilă decît aceea de a fi un bard înflăcărat al timpului său, nu există pentru el fericire mai mare decît aceea de a se simți inseparabil legat de măreața cauză a poporului.

Contemporaneitatea este cheia multor probleme ale creației. Să luăm, de pildă, problema inovației. Poți fi oare un inovator adevărat dacă nu aspiri să înțelegi și să reflecți fidel și viguros noul din viață? Firește, că nu, căci aceasta n-ar fi altceva decît un joc gratuit, inconsistent, de-a combinațiile sonore, originale, joc pe care și astăzi unii îl prezintă drept inovație. Sau cum ar putea arta sovietică să-și îndeplinească una din funcțiile sale cele mai importante — de a fi un mijloc de educație comunistă a poporului — dacă n-ar bate în ea pulsul contemporaneității? Contemporaneitatea, care pătrunde tot mai stăruitor în creație, a devenit linia principală de dezvoltare a artei muzicale sovietice. Noi, muzicienii, însă, facem cîteodată confuzii în interpretarea noțiunii de „temă contemporană".

Să căutăm a lămuri această problemă. Spre deosebire de literatură și de alte cîteva arte „materiale" — pictura, teatrul, cinematografia — forța și eficiența muzicii constă, mai ales, nu în „filiațiunea" concretă a imaginii cu timpul și spațiul (pentru că muzica este aproape cu totul lipsită de amănunte vizibile, de semne distinctive), ci în exprimarea emoțională, generalizatoare a ideii conducătoare din lucrare. Prin urmare, contemporaneitatea în muzică înseamnă, în primul rînd, redarea caracterului și spiritului general al vremii.

Desigur că și în arta muzicală se pot descoperi particularitățile care disting, de pildă, muzica sovietică rusă din deceniul al șaptelea de muzica din deceniul al șaselea, sau se pot surprinde trăsăturile caracteristice care apar, bunăoară, în muzica sovietică tătară sau daghestaneză de la sfîrșitul marelui Război pentru Apărarea Patriei.

Dar procesul dezvoltării unei arte „nemateriale" cum este muzica, nu se caracterizează deloc printr-o reacție imediată la schimbările petrecute în bază. Se știe doar că stilurile muzicale se schimbă în funcție de schimbările suferite de structura psihică a oamenilor, procese mai complexe și mai îndelungate.

Pe de altă parte, ar fi fost tot atît de greșit să extindem fără limite sfera noțiunii de contemporan, înlocuind-o printr-o altă noțiune — prin concepția contemporană asupra trecutului.

Obiectul artei este și a fost întotdeauna omul — gîndurile și sentimentele lui, speranțele și năzuințele lui. Cu toate acestea, în epoca noastră multe teme străvechi suferă schimbări esențiale. Pe de altă parte, artistul adevărat simte totdeauna o necesitate imperioasă de a aduce o contribuție proprie, individuală în artă, de a împărtăși auditorului viziunea sa asupra lumii.

În această ordine de idei, aș vrea să fac cîteva considerații în legătură cu problema raportului dintre tradiție și inovație. Va trebui să mă refer, în acest caz, și la unele probleme adiacente care știu că-i preocupă pe mulți, în special pe tineri: mă refer la măiestrie, la orientările în creație, la atitudinea față de curentele avangardiste din muzica străină contemporană...

Unii obișnuiesc să opună noțiunea de inovație tradiției. Cîteodată compozitorii sînt chiar împărțiți în categorii: cutare este „inovator" și cutare este „tradiționalist". Se știe însă că tradiția și inovația sînt două verigi inseparabile ale unuia și aceluiași proces dialectic de dezvoltare a artei și că ele nu pot fi considerate separat, pentru că orice inovație se sprijină pe fundamentul celor mai valoroase tradiții și, invers, dăinuie și sînt rodnice numai acele tradiții care conțin chiar de la început elemente ce le fac să supraviețuiască epocii lor. Despre astfel de tradiții se obișnuiește să se spună: durează (sau vor dura) în veacuri. Cînd te gîndești însă, fiecare tradiție remarcabilă a fost cîndva un fenomen inovator, care la rîndul său s-a sprijinit pe tradiții și mai vechi. Și în felul acesta, din verigi trainice se împletește lanțul solid al dezvoltării istorice a muzicii. Este drept că, din cînd în cînd, din acest lanț s-au dezvoltat ramificații — verigi de tinichea poleită, care, deși voiau să pară principale, nu duceau nicăieri și se rupeau la prima lor încercare de a trage întregul lanț după ele...

Sînt convins că în comunism va rămîne nu numai muzica compusă de numeroasele talente și genii ale viitorului, nu numai ceea ce s-a creat mai valoros în epoca noastră, ci și mărețele creații ale clasicilor făurite în epocile trecute.

De aceea, trebuie să facem o distincție între tradițiile vii și cele moarte, între inovația autentică și cea fictivă. Tradițiile vii *și inovația* autentică *alcătuiesc o unitate dialectică, deoarece ele își trag rădăcinile din viața contemporană înconjurătoare, deoarece ele depind în egală măsură de necesitățile vieții și sînt determinate de legile dezvoltării sociale.*

Există un factor care ne unește pe noi, artiștii, oricît de mult ne-am deosebi prin individualitățile noastre creatoare: conținutul artei noastre îl reprezintă realitatea. Noi sîntem realiști, moștenitorii marilor orientări realiste din arta trecutului, dar nu sîntem numai realiști: metoda noastră este realismul socialist. *Noi năzuim să cunoaștem realitatea în dezvoltarea ei revoluționară, să vedem în ea lupta dintre elementul nou, care ia naștere, și elementul vechi, perimat. Mai mult, noi vrem să sprijinim prin forța artei noastre victoria noului! Metoda noastră este* metoda cunoașterii și transformării realității. *Iată ce a devenit realismul astăzi: realism socialist sovietic!*

Metoda realismului socialist nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune existența unor orientări creatoare diferite.

Dar, oricît de diferite ar fi orientările artistice din cadrul realismului socialist, printre ele nu-și pot găsi locul nici atitudinea parazitară față de muzica trecutului, nici experiențele nefundate, lipsite de orice bază ideologică ale unor pseudoinovatori. Uneori, însă, crîmpeie servil copiate din lucrări ale trecutului, inspirate de altfel și de cu totul alte realități, sînt date drept lucrări care corespund realității socialiste, doar pe motiv că au puține disonanțe! Sau invers, se încearcă a da niște experiențe chinuite și chinuitoare drept unica muzică posibilă în zilele noastre, drept singura absolut înaintată.

Noi apărăm hotărît inovația, căutarea de mijloace noi, experiențele îndrăznețe, însă neapărat în vederea reflectării și mai depline a elementului nou, înaintat din viața noastră — în numele unui ideal înaintat, important. Trebuie căutate mijloace de expresie mai pregnante, mai emoționale decît cele vechi, experiențele nu trebuie să se rupă de viață, trebuie să se caute drumul cel mai scurt spre inima poporului.

Lucrul cel mai simplu este să-ți irosești energia componistică pentru a căuta „pete" de acorduri „ultra noi", nemaiauzite. Nu va fi nevoie de prea multă inspirație nici pentru combinarea forțată a oricîte voci într-o scriere contrapunctică! Oricare dintre noi ar putea în cel mai scurt timp să capete rutină și să-i uimească pe cei de acasă cu barbara lipsă de armonie a unor revărsări de sunete pseudomuzicale! Toate acestea însă nu au nici o legătură cu inovația adevărată, care este întotdeauna atributul unei concepții ideologice și artistice noi. Poate că tocmai din această cauză, în fața istoriei implacabile, Verdi sau Schubert, de pildă, cu tonicile și dominantele lor, ne apar nouă, oamenilor secolului al XX-lea, ca niște mari inovatori, în timp ce dogma serială a lui Schönberg servește, cu precădere, pentru experiențele cu care se îndeletnicește o castă claustrată de alchimiști în muzică!

Năzuința tineretului talentat spre tot ce e nou în artă, tendința lui de a depăși limitele celor învățate în școală, merită să fie sprijinite și încurajate ca atare, prin toate mijloacele. Compozitorii tineri, ca și muzicienii din generația mai vîrstnică, trebuie să cunoască curentele „moderne" din muzica străină contemporană, ca să poată lupta cu succes împotriva tentațiilor iluzorii. Partidul ne învață să luptăm cu intransigență împotriva tuturor manifestărilor ideologiei străine nouă, și fără o bună cunoaștere a situației noi nu am putea niciodată să aducem la îndeplinire această sarcină de răspundere.

Haosul ideologic, desconsiderarea intereselor poporului, care au devenit acum dominante în lumea capitalistă, deopotrivă cu motivul disperării, al îngrijorării, al dominării, absența idealurilor pozitive, a unui scop clar în viață generează în arta respectivei lumi o sumedenie de curente lipsite de perspective prin însăși esența lor: dodecafonia, muzica electronică, muzica concretă și alte manifestări ale faimosului „avangardism". Aceste curente avortate, pur individuale, rupte de cursul viu al vieții, de auditori, se bazează pe „sisteme" născocite de autorii lor. Așa este, în primul rînd, dodecafonia: ca să înțelegi o lucrare dodecafonică, trebuie să cunoști

mai întîi „regula jocului", căreia nu-i corespunde nimic asemănător nici în realitatea sonoră, nici în normele artei muzicale, statornicite de-a lungul veacurilor (și doar cunoaștem momente de impas formalist în istoria muzicii, cum ar fi canoanele pe 36 de voci ale contrapunctiștilor nederlandezi).

Și mai monstruoasă, și mai subiectivă este așa numita „muzică electronică". Electroniștii prelucrează la masa de mixaj compozițiile abracadabrante în stil dodecafonic, imprimînd benzilor pe care sînt înregistrate diferite viteze, adăugîndu-le fel de fel de efecte sonore: explozii, plescăituri, bolboroseli, horcăieli, țipete, urlete, etc. Acest amestec, înregistrat pe bandă de magnetofon, este servit auditoriului prin intermediul unui difuzor dinamic.

Cu totul primitivă este „muzica concretă". Unele efecte sonore ale acestui gen de „artă", care imită sunetele și zgomotele, pot fi folosite doar pentru episoadele corespunzătoare din filme, emisiunile de televiziune, în spectacolele de teatru. Subliniez încă odată că toate aceste curente funciarmente străine sensibilității umane sînt diametral opuse realismului socialist, cerințelor oamenilor sovietici, în general și ale artiștilor sovietici în special. Cu toate acestea, muzicianul de profesie trebuie să cunoască aceste fenomene. Sînt pentru satisfacerea curiozității manifestate de tinerii muzicieni sovietici, dar prin explicarea și demascarea completă a esenței reacționare a „avangardismului" și a celorlalte „inovații" la modă, asemenea lui.

Necunoscînd fenomenul, nu poți găsi linia de demarcație care separă net experiențele dogmaticilor de căutările creatoare ale compozitorilor progresiști: în practica vie a creației, muzica nu este categorisită, etichetată și rînduită în rafturi ci se întruchipează în masa fenomenelor deseori interesante, dar și contradictorii!

Din multitudinea de probleme legate de practica de creație a compozitorilor sovietici, aș vrea să reliefez și problema înarmării muzicianului cu cunoștințe profesionale.

Avem de multe ori prilejul să auzim afirmația referitoare la muzica vreunui autor: „este scrisă cu o mare măiestrie", urmată imediat de explicația: ici a plasat un contrapunct, colo a expus tema sub formă de canon, dincolo modulează lin, iar pe deasupra mai și orchestrează singur etc. etc.

Dar aceasta încă nu înseamnă măiestrie, ci doar o sumă de deprinderi absolut obligatorii pentru orice compozitor de profesie. Măiestria începe o dată cu priceperea de a întruchipa veridic și convingător concepția sa ideologică și de creație, selecționînd materialul muzical necesar.

Din păcate, nu numai nivelul măiestriei, dar chiar și al cunoștințelor profesionale obligatorii este în unele cazuri nepermis de scăzut. Există compozitori care nu știu să scrie un acompaniament la cîntecele lor; există autori de muzică ușoară care nu știu să-și orchestreze foxtroturile și valsurile; există autori de operetă care nu pot face un pas fără specialistul în orchestrație (și doar știm ce înseamnă „orchestrator": de multe ori el este acela care și armonizează, scrie contrapunctic, determină factura lucrării, elaborează pînă și dezvoltarea simfonică); în sfîrșit, mai există autori de opere care predau teatrelor lucrări sub formă de semifabricate.

Nu știu dacă practica Uniunii scriitorilor cunoaște asemenea cazuri: de pildă, un poet să schițeze subiectul unei poezii, să-l împartă cu aproximație în strofe, apoi să-l dea altcuiva care va pune la punct structura ritmică și va potrivi rimele!... Sau dacă în Uniunea artiștilor plastici se întîmplă ca un autor, care vrea să creeze o pînză de mari proporții, să predea Galeriei „Tretiakov", de pildă, pînza pe care n-a făcut decît să schițeze contururile viitorului său tablou, spunînd: „Culorile puneți-le voi!". Și mai curios ar fi ca Galeria să-l picteze într-adevăr, să-l expună vederii tuturor, iar pe deasupra să se mai și laude: „Iată ce bine știm noi să ajutăm autorii!"

Neverosimil — ce să mai vorbim! În practica noastră muzicală, însă, asemenea cazuri, din păcate se întîlnesc. În contradicție flagrantă sînt toate aceste manifestări ale comodității în gîndire și ale lipsei de nivel profesional cu noul Program al partidului, unde se subliniază în repetate rînduri însemnătatea înaltului nivel al măiestriei artistice pentru dezvoltarea continuă a artei sovietice.

A concepe o lucrare înseamnă a gîndi în imagini muzicale prin prisma unei idei sociale, majore, a unor evenimente importante din viață, a unor caractere expresive și emoții puternice, înseamnă că în imaginația ta creatoare să se înfiripeze viziunea generală a viitoarei lucrări, să găsești principalele procedee artistice prin care să întruchipezi tema.

Consider că independența concepției componistice depinde în bună parte de existența unui stil individual al autorului. Indiferent de caracterul limbajului muzical, creația fiecărui artist adevărat se distinge printr-o anumită manieră intonațională, prin cadențe, procedee de factură, combinații timbrale predilecte, proprii numai lui. Cu alte cuvinte, căutarea unor mijloace noi de exprimare, dezvoltarea inovatoare a măiestriei trebuie să fie însoțite la compozitori de o desăvîrșire conștientă a stilului de creație individual, pe măsura posibilităților fiecăruia. Oricît de generoasă, oricît de actuală, tema unei lucrări artistice va fi convingătoare, numai dacă este exprimată printr-un procedeu artistic emoționant, pregnant, găsit anume pentru cazul respectiv *și alcătuind însăși esența artistică a lucrării* respective.

Astfel, în opera „Octombrie" de V. I. Muradeli, recent terminată, există o scenă în care Lenin cîntă împreună cu poporul. Sonoritatea familiară a acestui cîntec rusesc, străvechi, demult cunoscut, devine un procedeu artistic, a cărui însemnătate inovatorie este incontestabilă. Cîntecul este intonat încetișor de pescarii care au adus, la Razliv, unde se află Lenin, pe tovarășii săi de luptă. Auzind cîntecul, Ilici apare împreună cu tovarășii săi; două, trei replici, și

Lenin reia cîntecul care, treptat, devine o imagine generalizatoare plină de un înțeles profund...

În conservatoarele sovietice, studenții sînt inițiați în meșteșugul componistic după un sistem bine gîndit, verificat de-a lungul timpului. Cunoștințele și deprinderile pe care le capătă în domeniul armoniei, polifoniei, orchestrației sînt sintetizate în clasa de compoziție. Și cred că aici se ivesc toate contradicțiile procesului complicat și dificil de instruire a tinerilor compozitori. De ce? Pentru că ansamblul cunoștințelor predate la disciplinele de exercițiu (teoretice) provine din practica de creație a unui trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, în timp ce la clasa de compoziție, dimpotrivă, se tinde să se scrie o muzică a prezentului și chiar a zilei de mîine.

În această ordine de idei, fac apel la profesorii și la toate cadrele didactice cu experiență care predau disciplinele teoretice să elaboreze o metodică și manuale la nivelul creației muzicale contemporane.

Cultul personalității lui Stalin a adus artei, inclusiv muzicii, un prejudiciu însemnat. Desigur, și în acea perioadă, mai precis, în pofida ei, s-au creat lucrări remarcabile, totuși, realizările muzicii sovietice puteau fi mult mai valoroase.

S-a constatat că urmările cultului personalității sînt înlăturate mult mai repede în practica creației muzicale propriu-zise, decît în muzicologie și în critica muzicală. Și dacă în ultimii ani au apărut în Uniunea Sovietică o serie întreagă de lucrări cu conținut variat, scrise cu talent, care se deosebesc considerabil de ceea ce se scria acum 10—15 ani, în schimb, în studierea problemelor teoretice — estetice, analiza stilurilor, istoria muzicii — realizările sînt încă nesatisfăcătoare. Ca urmare a cultului personalității s-a produs și o considerabilă anemiere a criticii: în aprecierea fenomenului muzical a survenit o oarecare nesiguranță, iar o sumedenie de articole descriptive, „constatative", a înlăturat aproape cu totul articolele care dezbăteau probleme.

Iar noi, muzicienii, ne obișnuiserăm atît de mult să primim pentru toate cazurile din viață soluții de-a gata, împreună cu calificarea lor politică, încît nici prin minte nu ne-ar fi trecut că specialiștii pot participa la elaborarea unor principii de apreciere.

După părerea mea, lupta împotriva urmărilor cultului personalității este, în primul rînd, lupta pentru independența opiniilor în artă, înseamnă respectarea gustului altuia. Totodată, — și aceasta este foarte important — discuția liberă, aprecierea independentă a unei lucrări presupun în mod obligatoriu o argumentare temeinică, solidă, pentru că în caz contrar se poate cădea în apriorism, în obișnuința de a critica în fugă, de a aplica etichete critice șablon. Noi, compozitorii, îi stimăm foarte mult pe colegii noștri muzicologi, dar considerăm că activitatea multora din ei în domeniul propagandei creației muzicale sovietice, ca și în munca obștească, organizatorică și creatoare a Uniunii compozitorilor este cu totul insuficientă.

Nu se poate considera normal ca în presa generală să se acorde atît de puțin loc artei, în special muzicii. Închipuiți-vă, generațiile viitoare, vrînd să studieze cultura muzicală din zilele noastre și răsfoind în acest scop filele îngălbenite ale ziarelor de astăzi. Cu siguranță că se vor mira cît de săracă a fost viața muzicală a epocii noastre, deși, în realitate, aproape zilnic au loc atîtea evenimente, fiecare dintre ele putînd deveni „senzația" stagiunii concertistice din multe capitale europene.

Consider că, în interesul dezvoltării firești a culturii muzicale, trebuie să apărăm drepturile muzicologilor și criticilor competenți, să-i atragem la o activitate sistematică în cadrul presei sovietice, să reînviem în cadrul ei profesia de critic muzical — luptător pentru educația muzicală a poporului, pentru o viață muzicală frumoasă.

Se mai îndoiește cineva că nevoia poporului, în special a tineretului, de muzică ușoară distractivă, frumoasă, plină de eleganță nu este încă suficient satisfăcută? Oare nu prin tendința de adaptare la cele mai înapoiate gusturi se poate explica specularea acelui lirism primitiv care este servit fără nici o jenă sub marca de muzică sovietică sută la sută?! Credem că a venit momentul să se pună capăt pervertirii nepedepsite a gusturilor oamenilor muncii și să trecem de la vorbe la fapte: ori organizațiile muzicale vor adopta o atitudine de înaltă principialitate față de munca ce li s-a încredințat, ori se va pune foarte serios problema incapacității unor conducători ai propagandei muzicale de a înțelege sarcinile ce le revin în educația estetică a poporului.

În prezent, viața muzicală se prezintă ca un fenomen extrem de complex. Pe de o parte, creația populară, veche și contemporană, a diferitelor naționalități; pe de altă parte, cîntecul și muzica distractivă care au pătruns din alte țări, inclusiv cele capitaliste; apoi, creațiile larg cunoscute ale clasicilor și compozitorilor contemporani, în sfîrșit, cîntecul sovietic-revoluționar, cetățenesc, liric, comic, și multe altele. Este absolut necesar să ne lămurim noi înșine și să ajutăm și milioanelor de auditori să se lămurească încăodată această diversă și contradictorie „gospodărie" muzicală.

Aș vrea să mă opresc și asupra problemei specializării înguste a compozitorilor pe genuri, specializare care împiedică creșterea lor creatoare și dezvoltarea muzicii sovietice în ansamblu. Nu este normal ca, la noi, compozitorii să fie împărțiți în compozitori de muzică simfonică, de jaz, de fanfară, de cîntece, de coruri, folcloriști. Îmi dau seama că este pe deplin firească specializarea în funcție de înclinațiile fiecăruia, de preferința acordată unui gen în virtutea afinităților elective. Acum însă este vorba de altceva: de specializarea după deprinderi, care, de multe ori, nu este o consecință a simpatiei compozitorului pentru un anumit gen, ci a incompetenței lui în alte domenii ale creației muzicale. De multe ori, faimosul „specific al genului" nu e decît un paravan care maschează ignoranța muzicală.

Dacă aceia care practică „formele mici" vor compune și muzică simfonică sau de cameră, acesta ar fi un bun mijloc de lărgire a sferei procedeelor și mijloacelor de expresie obișnuite, ceea ce ar avea o influență cît se poate de binefăcătoare asupra activității lor principale. Și multor „simfoniști" le-ar fi, de asemenea, foarte folositor să „coboare" în sfera genurilor de masă; fără îndoială că o astfel de „incursiune" pe tărîmuri noi ar putea să îmbogățească paleta creatoare a fiecăruia dintre ei, să învioreze structura intonațională și — ceea ce este și mai important — să apropie creația autorilor de muzică simfonică și de cameră de masa largă a auditorilor.

Admirăm uimitoarea unitate stilistică prin care se disting, de pildă, simfoniile și cîntecele lui Beethoven, sau muzica de cameră și prelucrările de cîntece populare ale lui Ceaikovski. Creația noastră, se resimte vizibil deocamdată de pe urma barierelor ridicate între diferitele stiluri și genuri, bariere care pot și trebuie să fie înlăturate.

Nu este ușor să exprimi bogăția de idei, să formulezi bogăția de propuneri pe care ți le sugerează studierea noului Program al partidului. Un lucru este clar: ca să îndeplinim cu succes sarcinile ce stau în fața noastră, trebuie să schimbăm în bună parte și să îmbunătățim activitatea uniunii noastre; trebuie să ridicăm cu hotărîre nivelul muncii ideologico-educative în rîndurile compozitorilor, să reorganizăm munca de propagare a muzicii sovietice, să dezvoltăm pe alte baze relațiile uniunii cu instituțiile de artă și alte organizații obștești și de stat.

Una dintre primele noastre îndatoriri este să propagăm cu toată forța convingerii, cu toată pasiunea, cu toată energia și perseverența mărețele idei ale noului Program al partidului. Trebuie să învățăm a interpreta și a trata just esența măreților transformări, trebuie să ne pătrundem de ideea că valoarea creației noastre este determinată de măsura în care satisface cerințele spirituale ale contemporanului, de măsura în care ea reflectă fidel realitatea.

Sîntem fericiți că activitatea noastră creatoare este inspirată de gloriosul partid comunist. El ne cheamă să ridicăm și mai sus steagul realismului socialist, el creează condițiile cele mai bune pentru o cît mai rodnică dezvoltare a culturii artistice, el ne învață și ne ajută să întărim legătura cu viața poporului.

Cu cîtă dreptate Nikita Sergheevici Hrușciov a spus despre noi, lucrătorii pe tărîmul creației: „Artistul alege calea slujirii poporului în mod liber, fără nici o constrîngere, din propria sa convingere și chemare, așa cum îi poruncește inima".

Și noi vom justifica încrederea pe care ne-o arată partidul, dăruind toate forțele și capacitățile noastre măreței cauze a construirii comunismului.

Raport prezentat la Plenara a III-a a conducerii Uniunii compozitorilor din R.S.F.S.R. Text prescurtat (Nota red. sovietice).

NOTE

Casa de discuri „Chant du monde" a editat de curînd un disc consacrat recitalului lui Sviatoslav Richter la Paris. Armand Panigel, directorul revistei „Disques" scrie în numărul din ianuarie 1962 că acest disc „întrece toate speranțele, calitățile legendare ale interpretării și sonorităților celebrului virtuoz sovietic fiind captate minunat, *pe viu*, în această înregistrare aureolată de prezența mulțimii atente și entuziaste de auditori ai recitalului, ce se face simțită pe disc (nu stînjenitoare ci entuziasmantă!). Este un moment rar de fervoare muzicală".

*

Orchestra filarmonică cehă va da concerte, în actuala stagiune, în Anglia, Olanda, Norvegia, Danemarca, Finlanda, Austria, Italia, Elveția și R. D. Germană.

*

Leonid Kogan a repurtat un strălucit succes la primul său concert în Copenhaga.

*

Dirijorul Rolf Kleinert din R. D. Germană a întreprins un turneu de concerte în mai multe orașe din Uniunea Sovietică.

După premiera ce a avut loc la Barcelona în noiembrie 1961, opera „Atlantida" de Manuel de Falla va fi montată în curînd pe scenele operelor din Milano și Berlin.

*

Heinz Bongartz, dirijorul orchestrei Filarmonice din Dresda a scris „Compoziție pentru Cuba", lucrare ce va fi prezentată în primă audiție la Havana.

*

Filarmonica de Stat din Brno a dat o serie de concerte în R. F. Germană, care s-au bucurat de un succes deosebit.

*

A murit Jacques Ibert — compozitor francez de notorietate, membru al Institutului și care începînd din 1936 a fost directorul Academiei franceze de la Roma (Villa Médicis). Născut în 1890, elev al lui Gédalge și Vidal, Jacques Ibert s-a impus în viața muzicală printr-o seamă de lucrări ca suita *Escales*, *Divertismentul pentru orchestră de cameră*, *Concertul pentru flaut și orchestră*, *Concertul pentru oboi și orchestră*, opera bufă *Angélique* ș.a. Muzica sa, ancorată în tradiția școlii franceze se distinge prin melodica plină de prospețime și culoare, prin claritatea construcției și o anumită înclinare către umor.

*

S-a stins din viață Bruno Walter unul dintre cei mai valoroși șefi de orchestră din prima jumătate a veacului nostru. Născut la Berlin, în 1876, pe rînd șef de orchestră la Colonia, Hamburg, Breslau, Riga, Viena, Salzburg, Berlin, München, și Leipzig, Bruno Walter a fost silit să părăsească Germania în urma persecuțiilor rasiale naziste, stabilindu-se în cele din urmă în America. Alături de marii clasici, Bruno Walter a popularizat muzica simfonică a lui Gustav Mahler și Anton Bruckner. Șef de orchestră de mare autoritate, excela prin linia grandioasă, monumentală, pe care o imprima arhitecturii sonore, în același timp prin austeritatea ținutei artistice. Revista „Muzica" din iulie 1960 a publicat un studiu documentat asupra artei dirijorale și concepțiilor estetice ale lui Bruno Walter,

PASCAL BENTOIU :

Cîteva reflecții în legătură cu muzica de scenă

Problemele muzicii de scenă ar putea constitui subiectul unor dezbateri ample și extrem de interesante. În deosebi un studiu asupra evoluției genului ar fi cît se poate de instructiv, și el ar ajuta desigur atît pe oamenii de teatru cît și pe muzicienii chemați să colaboreze la punerea în scenă a spectacolelor.

Rîndurile de față concretizează numai cîteva observații și reflecții pe care am avut prilejul să le fac în decursul unei activități practice destul de îndelungate în acest domeniu.

Aș dori să încep prin a atrage atenția asupra diferitelor feluri în care muzica poate contribui la acțiunea scenică. Întîi, desigur, în felul cel mai direct, atunci cînd autorul dramatic cere un cîntec, un cor, un dans, care să se execute pe scenă sub ochii spectatorilor. Există după aceea forma de subliniere a acțiunii prin muzică (de exemplu : o urmărire, sau intrarea unor personaje. sau un moment liric intens, etc.) — unde concepția regizorală în teatru este din ce în ce mai puternic influențată de tehnica filmului sonor. Voi reveni asupra acestei chestiuni. Există în fine acea muzică de scenă care nu intră în relație directă cu acțiunea (uverturi, interludii, etc.) și care are rolul de a crea un climat afectiv corespunzător evenimentelor ulterioare, de a pregăti cu alte cuvinte spiritele pentru ceea ce va urma. Se cuvine să arătăm că de multe ori necesitatea unor astfel de interludii este pur tehnică (de ex. o schimbare de decor pe care regizorul nu are cum s-o mascheze altfel).

Am făcut distincția între aceste tipuri de muzică de scenă pentru a sublinia că în tratarea lor pot exista deosebiri. Dacă, de exemplu, avem de-a face cu o piesă de epocă, fără îndoială că în muzica direct executată pe scenă (cîntece, etc.) compozitorul este mai legat de atmosfera epocii, decît în muzica destinată să sublinieze anumite momente dramatice. În acest din urmă caz, compozitorul poate utiliza mijloace tehnice care să depășească cu mult epoca la care se situează acțiunea piesei, pentru că muzica de acest fel nu are o *existență scenică* propriu zisă ci *doar* o funcție dramatică, cu același titlu ca de pildă luminile. Utilizînd mijloace de expresie moderne, ea nu va părea anacronică, așa cum s-ar întîmpla în cazul muzicii cu existență scenică propriu zisă.

Accentuînd asupra funcției dramatice a ilustrației muzicale nu vreau să spun că muzica executată în scenă este lipsită de funcțiune dramatică. Este fără îndoială necesar ca întreaga muzică de scenă să aibe această calitate. În dramă, momentele muzicale nu trebuie să constituie oaze lirice (nici coregrafia nu se poate izola de mersul acțiunii). Oamenii de teatru exprimă plastic acest lucru cînd spun că se feresc de „numere" (adică momente cu existență aparte, mai mult sau mai puțin rupte de mersul general al întîmplărilor din piesă).

Muzica este deci subordonată acțiunii. Ritmul ei interior trebuie să se plieze după ritmul acțiunii scenice la momentul respectiv, și gradul ei de reliefare sonoră (dinamica, în termeni muzicali) trebuie să fie exact atît cît permite jocul actoricesc și momentul dramatic, nici mai mult, nici mai puțin. Este deci recomandabil să existe o totală adecvare la întîmplările de pe scenă. Aci apare desigur determinantă și concepția regizorală. Muzicianul nu poate compune muzica sa în abstract, ci doar în legătură cu semnificația pe care regia vrea să o confere momentului. Acționînd altfel, muzicianul s-ar substitui de fapt regizorului.

Pe de altă parte aș vrea să arăt că aproape niciodată muzica nu este chemată să contribuie la spectacol cu titlu egal cu celelalte arte, pierzîndu-se în felul acesta o tradiție prețioasă a marilor spectacole de teatru cu muzică (să ne gîndim numai, în această ordine de idei, la colaborarea dintre Molière și Lully și vom înțelege în ce constă diminuarea rolului muzicii în spectacolele moderne).

Aparenta contradicție dintre rolul subordonat al muzicii de scenă, — pe care nu se poate să nu-l recunoaștem — și necesitatea de a conferi totuși muzicii o anumită ținută și demnitate în spectacol se rezolvă, cred, în felul următor : dacă muzicianul este circumscris în activitatea sa de cerințele textului și ale regiei, îi rămîne totuși posibilitatea de a urmări o maximă calitate a muzicii, în limitele impuse, de a se desfășura, ca să zicem astfel, în adîncime. Ori acest lucru nu este înțeles atunci cînd teatrele cer compozitorilor să compună cîte 20 minute de muzică într-o săptămînă sau cînd nu arată suficientă comprehensiune pentru problemele *execuției* muzicii. Regizorul trebuie să aprecieze just ce poate să-i dea muzica în spectacol, așa cum compozitorul trebuie să știe exact ce fel de muzică să compună pentru *a ajuta* efectiv dramaturgia.

Din ce în ce mai mult însă, concepțiile regizorilor de teatru sunt influențate de film. Mi s-a întîmplat cîteodată să fiu solicitat a exprima în muzică un eveniment deosebit de puternic, de pildă moartea cuiva sau izbucnirea unei pasiuni. etc. — *lucru pentru care regizorul rezerva cca.* 10 secunde ! În film este posibil să caracterizezi

o situație cu o simplă izbucnire muzicală, în scenă însă nu *). Consider că muzicii de scenă (indiferent de tipul abordat — subliniere a acțiunii sau muzică cu existență scenică propriu zisă) trebuie să i se lase un timp suficient de larg pentru a putea închega și pe plan muzical semnificația dramatică a momentului. În acest sens un minimum de 40—50" sînt absolut necesare, ceea ce în scenă reprezintă foarte mult, să recunoaștem. Dar regia trebuie de asemenea să-și dea seama că în 10—15" muzica nu poate ajunge să-și desfășoare aripile, mai ales redusă la posibilitățile reale de execuție din sălile de teatru. Și asupra acestor lucruri voi reveni. — În concluzia acestei probleme aș vrea să arăt că totdeauna un număr mai mic de momente muzicale de o întindere mai mare sînt mai utile acțiunii decît un număr mare de fragmente muzicale de întindere restrînsă, care pînă la urmă nu ajung să se contureze suficient și contribuie numai la enervarea spectatorului. Cred că e bine ca teatrul să nu abdice de la modurile lui specifice de expresie, urmărind să concureze filmul pe planuri pe care nu o poate face.

Un alt aspect care se cere dezbătut este acela al accesibilității muzicii de scenă, în sensul unei mari claritați de intenții. Spectatorul vrea să primească muzica de scenă ca pe ceva de la sine înțeles în momentul respectiv și nu ca pe un șoc de altă natură. E bine ca sunetele să crească natural din tensiunea dramatică a momentului și să contribuie la mărirea acestei tensiuni — nu să o contracareze printr-o tensiune proprie, oricît ar fi de mare și interesantă în sine aceasta. Dacă muzica atrage prea mult din atenția spectatorului asupra ei însăși, își ratează funcțiunea dramatică, contribuie la relaxarea tensiunii și nu la mărirea ei. Compozitorul trebuie să-și amintească mereu că muzica de scenă se ascultă o singură dată, în spectacol. Prin prisma acestor lucruri, cred că tehnica leit-motivului poate fi deosebit de utilă în teatru pentru caracterizarea de personaje sau situații.

În fine mai sînt problemele referitoare la execuție. Din nenorocire muzica de scenă se cîntă cel mai adesea neglijent, și lucrul devine explicabil dacă ne gîndim că instrumentiștii se plictisesc în fosă cîte o jumătate de oră pentru a cînta apoi un minut sau două. La al 50-lea spectacol lucrul devine și mai grav, din rutină. Cu toate acestea — și exprim aci atît convingerea mea cît și părerea unor regizori de valoare cu care am colaborat — utilizarea magnetofonului în teatru este infinit mai rea decît cea mai neîngrijită execuție vie. Amestecul de natural (vocile și prezența actorilor) cu un factor electromecanic este de cel mai prost efect. Niciodată sunetul magnetofonului, cu toate tentațiile pe care le oferă — (execuție îngrijită, posibilitatea de a recurge la formații mari, cost mai scăzut etc.) nu se integrează perfect realității vii din scenă. Este ca și cum (ca să răsturnăm datele problemei) un film ar fi sonorizat cu voci reale care să vorbească în sală, în loc să fie imprimate pe peliculă.

Utilizarea magnetofonului nu o găsesc justificată decît atunci cînd în scenă apare de pildă un aparat de radio la care personajul ascultă o melodie — sau pentru efecte sonore concrete, imposibil de reprodus altfel (tren, automobile etc.).

O ultimă problemă de care aș vrea să mă ocup este aceea a formațiilor optime pentru teatru. Trebuie subliniat că sălile de teatru au cu totul altă acustică decît sălile de concert. Reverberația absolut necesară într-o sală de concert ar fi catastrofală în teatru **). Deci compozitorul va utiliza asemenea instrumente și asemenea formații care se împacă cu sonoritatea înăbușită a sălilor de teatru.

Alegerea sa va fi dictată desigur și de specificul piesei (buf, tragic etc.) — însă pot afirma că în general instrumentele de suflat sînt mai avantajoase în muzica de scenă decît instrumentele de coarde. Sunetul lor pătrunde mult mai bine în sală, are o prezență mult mai eficace. Formațiile optime îmi par a fi cele mici (5—8 executanți) în care posibilitățile instrumentelor să fie judicios exploatate, iar execuția încredințată unor instrumentiști de valoare. Formațiile mai mari sînt extrem de costisitoare și creează o forfotă în fosă, cu totul neoportună.

În fine locul cel mai indicat unde trebuie plasată formația rămîne, cu toate inconvenientele, fosa. Din dosul scenei nu se aude nimic, iar amplasarea laterală (loje, etc.) dispersează atenția spectatorului.

Am expus aici numai cîteva gînduri pe marginea problemei. Cred că ar fi bine să se discute mai mult despre problemele acestea, pentru că îmi pare că astăzi există uneori tendința de a considera în mod injust muzica de scenă drept un gen cu totul minor. Ea poate însă suscita valori muzicale remarcabile, așa cum exemple ca „Arleziana" lui Bizet, „Peer Gynt" de Grieg, „Visul unei nopți de vară" de Mendelssohn-Bartholdy sau „Pélléas și Mélisande" a lui Fauré ne-o dovedesc cu prisosință. Pentru aceasta este însă necesar ca atît regizorul cît și compozitorul să-și pună în mod serios problemele și să facă posibilă o colaborare a artelor și nu dominația exclusivă a uneia din ele, indiferent de ce s-ar întîmpla cu celelalte. Rezultatele vor fi excelente atît pentru muzică cît și pentru dramă.

*) Explicația e simplă : filmul dispune de un spectru dinamic extrem de lărgit (dela ppp la fff) maniabil cu cea mai mare ușurință și în plus el dispune de posibilitatea unei sincronizări absolut perfecte a sonorizării cu jocul planurilor. Scena nu posedă aceste mijloace de expresie într-un grad atit de înalt. Dealtfel, în general, filmul poate concentra pe un interval de timp restrîns acțiuni de largă desfășurare, iar muzica va trebui să adopte același ritm. E dela sine înțeles că scena nu beneficiază de asemenea posibilități.

**) Reverberația în sala de concert creează o punte între sunete, care ajută la continuitatea discursului muzical. În sala de teatru ea nu este de dorit, căci replicile precipitate s-ar suprapune în mod supărător. Dramatismul cîștigă tocmai prin aceste fragmente de liniște între replici — liniște care *delimitează* personajele între ele.

DUMITRU CAPOIANU :

O artă specifică

A discuta multiplele probleme ale muzicii de film în spațiul restrîns pe care-l avem la îndemînă mi se pare un lucru de-a dreptul imposibil. De aceea mă voi mărgini la cîteva considerațiuni ce mi se par mai interesante, extrase din practica mea de vechi compozitor de muzică de film. Dacă aceste considerațiuni, pe de o parte, contrazic oarecum principiile generale ale muzicii și cele ce se știu, în deobște, despre muzica de film, pe de altă parte pot arunca o firavă rază din lumina ce trebuie făcută asupra acestui subiect atît de puțin discutat, din nefericire, pînă acum în coloanele revistei „Muzica", dar de fapt, pentru noi, atît de important.

De la început se cade să facem o demarcație netă între *muzica pentru film* și *filmul pentru muzică*. Prima categorie este cea de care mă voi ocupa în aceste cîteva rînduri și cuprinde muzicile de ilustrație, muzicile de ajutor în expresia cinematografică, acelea ce fac parte integrantă din concepția regizorală. A doua categorie este aceea care cuprinde filmele muzicale, comediile muzicale, baletele sau spectacolele de operă filmate, cînd muzica există de sine stătătoare și folosește filmul doar ca mijloc de învestmîntare a ei în imagini, ca mijloc complex de prezentare, și de care nu mă voi ocupa.

Cineva compara odată muzica de film cu ficatul omului care este bun numai atîta timp cît nu se face simțit ca atare. Comparația aceasta îmi place mult pentru că, lăsînd la o parte aspectul de glumă pe care îl cuprinde, observ că ascunde într-însa marele adevăr despre buna muzică de film și anume: Atunci cînd filmul cheamă muzica într-ajutor și nu invers, muzica trebuie să realizeze o asemenea simbioză cu imaginea și cu întreaga coloană sonoră încît, pur și simplu „să nu se audă" ca muzică, separat, de către spectatori. Aceasta înseamnă că muzica trebuie, la fel ca un mare actor, să știe *cînd* să intre în scenă, *cum* să intre, *cît* să stea în prim plan și mai ales cum și cînd să iasă. Aceasta înseamnă, mai departe, că muzica trebuie să meargă în sensul imaginii și nu împotriva ei, o dată cu ea și nu pe lîngă ea. Muzica nu trebuie să facă „pleonasme" de expresie, adică nu trebuie să mai sublinieze mișcări de pe ecran care sînt gata subliniate fie de imaginea însăși, fie de coloana sonoră. Un asemenea pleonasm a ajuns să constituie astăzi sincronismul simplist al vechilor desene animate sau al filmelor în care, de pildă, un om mergînd avea ritmul său în imagine, pașii săi se auzeau în coloana sonoră, iar compozitorul se căznea să-și sincronizeze muzica pe pașii acestuia, în loc de a exprima fondul psihologic sau afectiv al scenei respective. Există însă, în imensa varietate de situații ce se prezintă în fața compozitorului de film, și cazuri cînd se crează un nou fel de sincronism, un soi de „sincron-asincron", dacă se poate spune astfel. In filmul „S-a furat o bombă" am ajuns la o asemenea situație cînd mișcările firești și normale ale actorilor își găseau „explicație" muzicală (filmul neavînd dialog) fie cu o clipă mai tîrziu, atunci cînd reacțiunea psihologică se întîmpla de fapt în spectacol, fie pregătind dinainte un gest sau o mișcare semnificativă. Așa este lucrată toată scena din bar sau plimbarea celor doi îndrăgostiți din filmul susamintit. Acest nou sincronism (l-aș numi „*sincron psihologic*") m-a dus către o formă nouă de expresie cinematografică ce seamănă foarte mult cu baletul dar nu e dans deloc, un procedeu pe care l-aș numi „balet necoregrafic", el nefiind în nici un caz pantomimă. Practic, efectul acesta se realizează mai întîi scriind muzica în acest sens, neînregistrînd-o cu proiecție ci contra cronometru și făcînd la înregistrare mai multe variante de durată cu care intrînd în montaj se începe propriuzis procesul de sincronizare. Abia aici, în montaj, are loc adevărata parte de creație colectivă: în strînsă colaborare cu regizorul și monteurul, se adaptează deopotrivă imaginea — din care se taie sau se adaugă — și muzica — din care iar se taie sau se adaugă, prin diverse procedee ca montajul paralel pe mai multe benzi, repetările de fragmente și premontaje muzicale sau, pur și simplu, prin foarfecă. Se mută imaginea mai înainte sau mai înapoi, se mută muzica pe imagine pînă ce se realizează mult doritul sincron.

Muzica de film nu trebuie să fie „mai expresivă" decît cere momentul în economia generală a filmului. Vreau să spun că în filmele noastre, uneori, muzica depășește imaginea, ea exagerînd sensul în care e trimisă să acționeze ca efect; atunci ea „se aude", în sine, și asta, cum spuneam, strică. Se aude uneori același soi de muzică de mare tensiune dramatică și maximă potențare a mijloacelor de expresie fie pe o scenă în care e vorba de viață și de moarte, deci de maxime încordări reale, fie pe alta în care tînărul poate întîrzia eventual la întîlnire. E drept că ambele situații sînt dramatice, dar să păstrăm proporțiile!

Faptul că muzica de film nu trebuie „să se simtă" separat, nu trebuie să fie „mai expresivă" decît se cere, nu trebuie să fie sincronizată direct și simplu, desparte net această categorie muzicală de marea muzică, de muzica făcută să fie numai ascultată. Dar nu numai atît: *construcția* muzicală ași putea spune că aproape nu există în film, ea fiind complet subordonată construcției scenariului regizoral și metrajului de peliculă de imagine pentru care e scrisă. A împăca necesitatea primară de construcție și formă, în mic, pe fraze muzicale sau pe reveniri necesare de motive, cu cerințele absolut stricte uneori ale cronometrului, iată o parte cu totul specială din munca compozitorului de film. *Orchestrația* aici nu mai poate fi cea clasică, cea îndeobște valabilă pentru sala de concert, ci una specială, făcută expres pentru microfon. Acesta din urmă poate schimba —

dacă i-o cerem complet —, echilibrul planurilor sonore, poate face adevărate minuni atunci cînd compozitorul cunoaşte temeinic tehnica de întrebuinţare a efectelor de microfon la înregistrare. Prelucrarea ulterioară a muzicii, reverberaţia artificială magnetică sau acustică, combinarea pe diferite planuri a celor două sisteme de reverberaţie, îmbinarea lor, trecerea prin filtre care să taie una sau mai multe părţi din spectrul sonor al benzii deja înregistrate, instrumentele electronice muzicale sau de laborator, postsincronizarea muzicii primare cu o alta sau cu efecte sonore şi, însfîrşit, marea şi delicata operaţie a mixajului, iată tot atîtea avantaje de care compozitorul poate beneficia în munca sa, de care trebuie să ţină seama la orchestraţie mai ales, dar care îi pot strica la fel de bine socotelile dacă nu le stăpîneşte îndeajuns. Iată ce univers nou se deschide în faţa compozitorului de film, o dată cu progresul, uimitor uneori, pe care-l face tehnica cinematografică modernă. Iată de ce meseria de compozitor de film este o meserie cu totul specială, în care mari maeştri ai muzicii „de concert" au dat adesea greş.

Calitatea muzicii de film constă, la urma urmei, nu în calităţile intrinseci, obişnuite, în sine ale muzicii, ci în putinţa ca aceasta să facă corp comun cu imaginea. *Melodia* îşi lărgeşte neînchipuit de mult accepţia şi sfera ei de acţiune, mergînd uneori pînă la substituirea ei cu elemente pur ritmice sau agogice în care factorul armonic-orchestral este determinant, mai ales în cazuri de obstinare, de muzica obsesivă, de mult întrebuinţata tehnică a „suspense"-ului. Uneori, schimbarea a două note între ele, prelungită mult timp, prezentată convenabil, dă mai mult decît cele mai sinuoase şi savante linii melodice. *Armonia* nu mai acţionează după legile ei clasice, ea devine un auxiliar în sprijinul exclusiv al expresivităţii momentului; ea poate fi crispată la maximum sub o melodie lirică prin excelenţă, dacă nevoia cinematografică şi contrastul necesar o cer. Mai există şi o altă caracteristică specială a muzicii de film, aceea că, uneori, se adresează receptivităţii directe, imediate, ea acţionînd ca armă a regizorului pentru captarea cît mai deplină a afectivităţii spectatorului, pentru stăpînirea acestuia, pentru înfrîngerea, pe această cale, a inerţiei pe care fiecare din noi o prezentăm la orice schimbare bruscă de climat psihologic. În acest sens filmul japonez „Insula" constituie exemplul cel mai bun. Aici acest lucru se obţine, în afară de obsesia imaginii şi prin muzică şi iată cum: Printr-o melodie largă, frumoasă, atrăgătoare la început, tonală, cu uşor colorit japonez, orchestrată pe instrumente soliste suave şi lirice prin excelenţă cum e flautul, de pildă şi acompaniată de harpă sau chitară. Repetarea însă, la nesfîrşit, a aceleiaşi secvenţe muzicale, mereu la fel orchestrată, ca o obsesie, irită mai întîi, enervează mai apoi, toceşte rezistenţa nervoasă mai tîrziu şi supune pînă la urmă, forţează pe spectator să accepte firesc ceea ce, altfel i s-ar fi părut neemoţionant, artificial. Aşa se face că de exemplu, în scena morţii copilului, cu toată rezistenţa înverşunată de pînă atunci a sălii la noutatea sistemului artistic, aceasta vibrează totuşi pînă la lacrimi, pe un efect destul de melodramatic şi obişnuit făcut.

Încheind această foarte scurtă şi incompletă trecere în revistă a unor probleme speciale pe care le ridică muzica de film, se impun, cred, două concluzii şi anume:

1. — Muzica de film este o categorie cu totul deosebită de muzica făcută pentru a fi doar ascultată. Ea are legile ei, posibilităţile ei, răspunde la cerinţele ce i se pun ei, cu totul altele decît cele obişnuite în muzică (construcţie, valoare muzicală în sine, orchestraţie, armonie, agogică, dinamică, acustică etc.).

2. — Muzica de film implică o *specializare* cu totul aparte a compozitorului, asemenea specializării medicilor pe diferite ramuri, încă din facultate În acest sens ar trebui, cred, îndrumaţi încă din Conservator studenţii-compozitori către studiourile cinematografice, unde să ia contact, de tineri, cu toată tehnica cinematografică actuală, s-o înveţe, să şi-o asimileze, să facă ei singuri montaj de peliculă un timp, să ia această meserie frumoasă şi cu totul nouă de la primele ei faze pînă la ultimele, ani de zile la rînd, ca apoi să poată deveni buni slujitori ai acestei ramuri de creaţie.

Nădăjduiesc că ocazia de faţă nu este ultima pe care revista ne-o oferă pentru discutarea marilor probleme pe care doar le-am atins în treacăt aici. Imi îngădui să urez colegilor mei nu să meargă pe calea sigură şi mult bătută a muzicii „de film" vechi şi bune doar (eventual!) pentru suite la radio, ci pe calea străduinţelor înverşunate pentru aducerea acestui nou gen de expresie muzicală, cît mai înspre conţinutul specific al muzicii de film şi cît mai departe de prejudecăţi apriorice, fără teama că muzica lor nu va fi apreciată după aceea ca „muzică bună".

H. MĂLINEANU:

Muzica nu poate servi filmul, fără a fi servită de film

Muzica de film este, după părerea mea, una dintre cele mai interesante şi pasionante posibilităţi de exprimare a personalităţii componistice, una dintre cele mai complete forme de îmbinare a talentului cu meşteşugul. Faţă de muzica fără program, ea presupune — ca toată muzica legată de dramaturgie, de altfel — o însuşire în plus, sine qua non, a compozitorului: s-o numim *simţul dramatic-muzical*, adică acea facultate de a discerne exact rolul muzicii faţă de conflict, dinamica şi agogica ei ca a treia componentă, alături de imagine şi cuvînt, a întregului artistic — filmul.

Numai acest simț dramatic-muzical poate duce la alegerea temelor și leit-motivelor pregnante, la dozajul just între fundamental și episodic, la reliefarea personajelor și momentelor filmului, crescîndu-i puterea emoțională, ritmul și accesibilitatea.

Fără acest simț dramatic-muzical, un compozitor, oricît de talentat ar fi, nu poate fi un bun compozitor pentru film, după cum cel mai bun dirijor lipsit de el, nu va fi un bun dirijor de operă.

Dar, filmul presupune mai mult: este obligatoriu ca și *regizorul*, care are primul și ultimul cuvînt, să fie înzestrat cu acest simț dramatic-muzical. Altfel, el nu va putea înțelege, alege, distribui și doza just muzica, lipsind filmul de un aport hotărîtor. Ceea ce mi se pare important de accentuat, este că *muzica nu poate servi filmul, fără a fi servită de film.* Este o reciprocitate condiționată.

Cel mai elocvent exemplu îl constitue colaborarea, rămasă celebră în lumea cinematografiei, a duo-ului Eisenstein — Prokofiev. Este o minune de unitate de simțire și gîndire, ce a dus la crearea unor mari capodopere („Alexandru Nevski", „Ivan cel Groaznic" etc.), în care muzica, fiind bine servită, a servit din plin filmele respective. Mai mult decît atît, fragmente întregi au putut fi folosite ulterior ca material simfonic de concert.

De altfel, Prokofiev mi se pare cea mai mare personalitate ca simț dramatic-muzical, în prima jumătate a secolului nostru.

Dar și în genurile de comedie muzicală, film-revistă, sau desen animat s-au dat exemple strălucite de folosire a muzicii în film. Cine nu-și amintește de filmele unui Alexandrov, Dunaevski, Irving Berlin sau Walt Disney? Uneori, filmul, minunat ca inspirație melodică, orchestrație și perfect ca sincron, se considera mai mult al compozitorului, atît de bine era pusă în valoare muzica lui. Trebuie menționat că, pentru aceasta, filmul se făcea după muzică și nu invers. A dăunat oare aceasta filmelor respective? Evident, nu! Le-a valorificat și le-a lansat, odată cu melodiile care erau valorificate și lansate.

Acest fel de înțelegere a muzicii în film mi se pare cel mai bun, cel mai eficace și el ar trebui să fie în atenția tinerei noastre cinematografii, ca un îndreptar de urmat. Consider că avem compozitori deosebit de înzestrați, — unii dintre ei au și dat excelente dovezi în materie — care, mai mult stimulați de scenarii și mai bine folosiți de concepția regizorului, ar putea da, în toate domeniile, filme de nivel internațional. Dar nimic nu este mai penibil decît tentativa de a înlocui, prin supra-dramatizarea sau folosirea în abuz a muzicii, lipsa de conflict sau stîngăcia scenariului; după cum condamnabilă este nefolosirea la posibilitatea maximă a momentelor muzicale. — de teama unei aparente primordialități, — momente care, bine realizate, pot avea rol decisiv în film.

De asemeni, s-ar cere mai multă exigență în execuție la imprimarea muzicii, — lucru peste care se trece cam ușor, — mai mult timp pentru finisajul montajului muzical și al mixajului, care pot îmbunătăți sau strica toată munca compozitorului. Dar, mai mult, ele pot eticheta pe plan intern și internațional întreaga realizare a cinematografiei noastre.

Sînt create astăzi condiții optime, rîvnite de alte cinematografii, dar este nevoie de o luptă continuă pentru calitate și finisaj, de exigența maximă, pentru a se putea obține producție la nivelul celor mai bune producții străine, la nivelul cerințelor mereu crescînde ale spectatorului de azi.

ALFRED MENDELSOHN:

Unitate între acțiune dramatică și muzică

O dată cu dezvoltarea cinematografiei românești, muzica de film capătă o importanță crescîndă atît ca volum, cît și ca problematică și pondere. Consider că am depășit stadiul în care muzica servește doar ca un auxiliar ilustrativ de mîna a doua al imaginii cinematografice. Deși cronicarii filmelor continuă să neglijeze muzica, să-i bagatelizeze astfel importanța ca factor dramaturgic cel puțin egal cu dialogul, totuși, ea există și trebuie să existe.

Ceea ce mi se pare demn de a fi gîndit cu mai multă profunzime și realizat la un nivel de exigență mai ridicat este colaborarea dintre compozitor și regizor. În general aceasta se prezintă cam în felul următor:

Compozitorul primește scenariul filmului (vorbesc acum din propria-mi experiență, ce-i drept destul de redusă) regizorul propune și, în cel mai bun caz, discută cu compozitorul secvențele ce urmează a fi „însoțite" de muzică. Dialogul între compozitor și regizor se desfășoară cam astfel:

Regizor: Aici am nevoie de o muzică dulce, sau găsiți niște accente dramatice; aveți grijă că sînt niște pași; spectatorul nu știe ce se va întîmpla; muzica trebuie să creeze un climat de așteptare... de tensiune; aveți grijă să nu depășiți 30 de secunde; scriți cîteva acorduri și puneți apoi o coroană ca să avem de unde tăia; aveți grijă ca muzica să nu depășească finalul pentru că lumea se ridică de pe scaune și pleacă iar operatorii noștri din cinematografe, imediat după ultima secvență, fac lumină în sală și taie difuzoarele cu un miorlăit.

Compozitorul: (copleșit) Bine maestre...

Exemplul acesta este inventat. Desigur că nu există asemenea regizor, dar unele din ideile sale pot fi întîlnite adesea.

Aceasta ar fi convorbirea la „începutul" colaborării. Ce se întîmplă pe parcurs, la imprimări, face obiectul altei scene.

Regizorul: Știți că am renunțat la secvența cutare. Compozitorul: (timid). Bine, dar eu am

legat muzica între aceste secvențe și dacă lipsește, muzica nu are nici un sens.

Regizorul: Lăsați că tot nu se aude, că vin zgomote și voci peste muzică sau:

Regizorul: Știți că aci s-a lungit scena și nu avem timp să ne scriți altă muzică, așa că să repetăm fragmentul muzical anterior.

Compozitorul: Nu se poate repeta pentru că muzica nu este gîndită ca să poată fi repetată.

Regizorul: Băgați ceva acolo, un metronom, un solo de timpan, o notă lungă la viori, un acord disonant de pian și rezolvăm noi cu inginerul de sunet.

Desigur, nici acest dialog nu este real, însă... destul de aproape de realitate.

Ce se cere deci?

1) Ca la elaborarea scenariului, la dimensionarea secvențelor, deci în faza trecerii de la proiectul dramaturgic la scenariul concret, să fie angrenat și compozitorul, nu numai operatorul, regizorul, scenaristul.

2) O dată *stabilite* proporțiile, dimensiunile, cronometrajul, înlănțuirea secvențelor și îndeosebi culminațiile, pregătirile, dezvoltările și încheierile dramaturgice, să nu mai fie modificate pe parcurs.

3) Fără a pretinde ca muzicii să-i revină un rol autonom, trebuie totuși, în unele filme, îndeosebi cînd au la bază o idee poetică și îi acordă o foarte mare importanță chiar și în documentarul artistic — să încredințăm, deci, desfășurării muzicale o pondere mai mare în dimensionarea secvențelor, îndeosebi însă în desfășurarea concretă a acestor secvențe. Cu alte cuvinte: să simfonizăm aproape muzical, scena, să acordăm, de pildă, pauzei de acțiune, trecerilor între dialogurile vorbite sau mute — din ochi — crescendourile de acțiune, spațiul necesar desfășurării muzicale. Muzica să înceteze, în asemenea momente, să fie un simplu fond și să devină un actor, adică un element dramaturgic activ de rang egal cu imaginea. Intensificarea prin muzică a unui conflict dramatic, gradarea, dezlegarea lui nu trebuie să se resimtă ca o soluție dictată de gestică, de ritmul exterior al acțiunii, ci acest ritm să izvorască *deopotrivă* din muzică și din momentul dramaturgic.

Nu mă gîndesc să aplicăm aci principiile mișcării pe muzică exact ca în coregrafie, ca în desene animate, dar o apropiere de aceste genuri — păstrînd specificul epico-dramatic al filmului — n-ar strica să dea de gîndit realizatorilor cinematografici.

Nu mă îndoiesc că asemenea principii de coordonare a muzicii cu acțiunea și a acțiunii cu muzica au stat la baza unor mari realizări a cinematografiei sovietice, în frunte cu filmele lui Eisenstein, Pudovkin sau, mai recent, ale lui Ciuhrai. Pe scurt: consider că așa cum dramaturgul și regizorul se străduiesc să creeze în cinematografie unitatea între imagine și acțiune, ar trebui, repet, în filmele cu substrat poetic — și tocmai pentru a pune în evidență acest substrat — să se tindă spre unitatea acțiune-muzică.

De asemenea necesități m-am convins lucrînd la muzica filmelor „Furtuna" și „Darclée". Deși profund deosebite atît în conținut cît și în formă (unite, totuși, printr-un sentiment patriotic care străbate ambele), aceste filme prezintă elemente de poezie, mai convenționale în „Darclée", mai realiste în „Furtuna".

Din păcate, nici în primul nici în cel de al doilea, muzica originală — făcînd abstracție de citatele muzicale din ambele filme, de muzica de scenă — nu și-a găsit propriu zis un spațiu de desfășurare decît în generic, cu toată bunăvoința entuziastă a regizorilor. Antrenați de acțiune, încorsetați în proporțiile prestabilite ale secvențelor, ei limitează muzica la fragmente și fragmentele întrerupte de dialog, zgomote, fluierături de locomotive și de vapoare, împușcături, lovituri de tun, bocănituri, strigăte, scîrțîituri de mobile etc.

Firește, nu dezarmăm și sperăm că realizatorii filmelor noastre, maturizîndu-se, vor folosi din ce în ce mai larg posibilitățile dramaturgice ale muzicii pentru făurirea unor filme de mare artă. Există de pe acum trăsături ale unei asemenea evoluții.

SERGIU SARCHIZOV:

Funcțiune și proporție

Nu am scris muzică de scenă pînă acum, iar unica mea experiență în film, oricît de instructivă ar fi pentru mine, rămîne desigur insuficientă pentru o privire de ansamblu asupra genului. Am fost și sînt însă un pasionat *spectator* și, în această calitate, am gîndit, în decursul anilor, tot felul de lucruri în jurul problemei care ne interesează aici.

Teatru-film... Parțial înrudite, domeniile acestea două prezintă și deosebiri — aș zice — congenitale. Dar cu toate diferențele specifice, privind rolul ce revine factorului muzică într-un caz și în celălalt, îmi pare că se pot urmări în ultimele decenii, două tendințe distincte.

Prima, mai veche, este aceea a *ilustrației muzicale*. Privită ca un auxiliar scenic, un fel de „decor sonor", muzica urmărește să întregească ceea ce se petrece pe scenă sau într-un cadru cinematografic. Aleasă cu pricepere, o asemenea muzică „ilustrativă" poate crea asociații deosebit de puternice, poate imprima acțiunii ritmul dorit de regizor. E drept că în majoritatea cazurilor regizorii nu merg, în pretențiile lor, mai departe de unele concordanțe strict exterioare, imediate, fără să năzuiască neapărat nici la profunzime, nici la o unitate pe plan muzical a spectacolului (filmului). De aici, aspectul uneori excesiv de pestriț al unor partituri teatrale, fie că au fost compilate din fragmente diferite (ceea ce este — pînă la un punct — explicabil), fie că au fost scrise anume pentru spectacolul dat (ceea ce e mai grav).

Însă oricît de mare ar fi iscusința ilustratorilor noștri (și se pot, pe drept cuvînt, admira cazuri deosebit de izbutite în unele ilustrații muzicale ale „Teatrului la microfon" și, în special, într-o serie de filme documentare produse de Studioul „Al. Sahia"), oricît de frapantă prin veridicitate ar fi atmosfera creată cu asemenea mijloace, ilustrația muzicală — prin definiție — rămîne *limitată* în adîncime, rămîne — cum spuneam — un auxiliar, prețios desigur, totuși un auxiliar, rămîne *pe marginea* spectacolului sau a peliculei (atît la propriu, cît și la figurat) asemenea costumelor și decorurilor, putînd fi, ca și acestea, „primenită", de la o montare la alta, potrivit cutărei sau cutărei interpretări regizorale.

Dimpotrivă, cea de a doua tendință, prezentă în teatrul contemporan, concepe muzica de scenă ca *factor dramaturgic*, ca element *diferențiat* al dramaturgiei, acordîndu-i un rol de *prim plan* și nu de *fundal sonor*. De astădată, muzica nu *însoțește* doar acțiunea vizuală, ci o *completează*, *o explică* (atunci cînd e cazul), iar uneori o *înlocuiește* chiar.

Să fiu mai explicit. I. Popescu-Gopo spunea undeva, cu cîtva timp în urmă (referindu-se la filme, dar lucrurile sînt perfect valabile și pentru teatru) : orice exprimare, pe planuri paralele, deși cu mijloace diferite, a *aceluiași* lucru este tautologie și — ca atare — devine curînd agasantă. Ori, ilustrația muzicală reprezintă de cele mai multe ori, în esență, o asemenea tautologie. Nu este nevoie, bunăoară, ca un personaj care iese din scenă trîntind ușa, să fie neapărat însoțit de un *sforzando* în orchestră, însă același *sforzando* auzit fără vreun element corespunzător, imediat vizibil în scenă, poate sugera lucruri importante, care se petrec în imediata apropiere, poate atrage atenția asupra lor, poate declanșa în spectator o tensiune, a cărei rezolvare să o aștepte mai mult sau mai puțin intens etc. Nu este, de asemenea, nevoie ca, atunci cînd cortina se ridică, descoperind un peisaj, un colț de natură, să auzim neapărat o muzică „peisagistică", descriptivă etc. Nu este nevoie de acest lucru, pentru că peisajul îl *vedem* deja, ne lăsăm impresionați de o scenografie mai mult sau mai puțin elocventă. Dar aceeași muzică, auzită cu cîteva secunde *înainte* de ridicarea cortinei, ne poate pregăti, ne poate — cu mijloace specifice ei — introduce în atmosfera dorită. În cazul acesta, muzica ar urma *să înceteze*, o dată cu ridicarea cortinei, lăsînd peisajul să acționeze singur asupra simțurilor noastre, atît cît este necesar (eventual însoțit de o discretă „bandă de zgomote", ciripit etc.).

Un alt exemplu : în actul III al piesei „Cyrano de Bergerac" în actuala montare de la teatrul „C. Nottara", muzica scrisă pentru celebrul „Duet de dragoste" Cyrano-Roxana nu este o ilustrație convențională, nu e o *repetare*, ci mult mai mult decît atît, și, mai ales, *altceva : o completare* de remarcabilă poezie a textului, o *continuare* a lui, o *prelungire* a expresivității acestuia dincolo de sfera poetică propriu zisă. Ascultați numai cu cît discernămînt și ce tact dramaturgic sînt distribuite *pauzele* muzicii în această scenă : îți vine să crezi că muzica nu se întrerupe deloc, atît de bine realizată e sudura muzică-vers !

Și pentru că veni vorba, să nu uităm *aspectul cantitativ* al muzicii în teatru și în film. În principiu cred că mai toți regizorii sînt de acord în a considera că o muzică apărînd cînd și cînd este însăși prin faptul acesta cu mult mai expresivă decît o muzică — chiar de calitate — demonetizată însă printr-o prea frecventă folosire. Or, în practică se constată că nu toți regizorii reușesc să echilibreze spectacolul din acest punct de vedere. Uneori o asemenea neîncredere în expresivitatea proprie a textului (ca și a altor componente scenice) îi face să recurgă la superflue completări sonore de genul ilustrației, fie ea zgomot sau muzică. Partitura sonoră devine în felul acesta încărcată, obositoare, *indiferentă*, în ultimă analiză, iar „insulițele" de muzică bună își pierd valențele expresive, nu se mai remarcă în contextul sonor general, tocmai din cauza utilizării abuzive a resurselor muzicale. Trebuie ținut minte că însăși dozarea muzicii pe parcursul spectacolului reprezintă chiar *în sine* un mijloc de expresie, de înrîurire asupra spectatorului, deci o nouă armă în mîinile regizorului.

Desigur că reconsiderarea muzicii de scenă sub acest raport nu este un proces prea simplu, necesitînd depășirea unor obișnuințe cîteodată deosebit de tenace în noi. Dar din moment ce am știut nu rare ori să izgonim cu succes *rutina* din alte sectoare ale vieții teatrale : joc actoricesc, regie, scenografie, etc., de ce nu am face-o și în privința muzicii de scenă ? Începutul s-a și făcut pe ici-colo ; rămîne ca această experiență să fie cunoscută și preluată, creator desigur, acolo unde e necesar, înlocuindu-se soluțiile prea facile prin partituri corespunzătoare ținutei generale a spectacolului. În felul acesta, poate că „Regele Lear", „Puterea Întunericului", „Menajeria de sticlă" și altele nu vor mai „distona" atît de supărător din punct de vedere muzical.

Încă un cuvînt despre piesele de epocă. În Goldoni, Molière, Shakespeare, regia cere deseori stilizări ale unor dansuri sau genuri muzicale de epocă. Numai că, datorită exigenței uneori scăzute a regizorului și a compozitorului, astfel de „stilizări", sînt înțelese simplist. Cunoașterea solidă a muzicii epocii (și țării) respective, nu e suficientă pentru o adevărată stilizare. Cred că *pastișele* ce se mai practică pe alocuri nu se mai pot justifica suficient, oricît de „conforme cu originalul" ar fi. Cunoaștem doar în literatura muzicală atîtea stilizări exemplare, care poartă din plin amprenta personalității creatoare a autorului, fără ca prin asta să piardă cîtuși de puțin din „autenticul" de epocă.

Importantă îmi pare a fi și problema surselor sonore a muzicii de scenă. Și aș vrea să mă refer nu atît la preferința unora pentru banda de magnetofon sau a altora pentru muzica „vie", cît la necesitatea unui larg diapazon de *timbre*. Personal nu sînt partizanul unui aparataj sonor cu orice preț luxuriant ; dar nu mă pot satisface nici

acele soluții care sub aparența unei maxime sobrietăți, ajung să degaje, — probabil fără voia regizorului — o culoare ternă, inexpresivă, monotonă, săracă. Cam așa sună acel acordeon (evocînd numai foarte aproximativ atmosfera națională respectivă) în „Puterea Întunericului" (Teatrul C.F.R. Giulești). Poate nu e lipsit de interes să amintim că aceeași piesă, în interpretarea Teatrului Mic din Moscova (care ne-a vizitat acum cîțiva ani) a necesitat — în afara acordeonului solist — și următoarele formații: o orchestră simfonică mare, orchestră de instrumente populare ruse, un cor mixt (în vocalize), toate acestea impunîndu-se spectatorului, cu o logică *necesitate*. Bineînțeles că nu e singurul fel de a „auzi" piesa. Însă principiul variației timbrale în partitura scenică ar trebui să ne dea și nouă de gîndit.

(În aceeași ordine de idei poate ar trebui amintită partitura filmului „Porto Franco" — unde o simplă ghitară și un acordeon alternează cu masivitatea orchestrei simfonice într-un chip deosebit de fericit).

Am omis conștient să vorbesc în aceste rînduri despre muzica de film, dînd prioritate teatrului. Aceasta nu numai pentru că problemele sînt — cum arătam — în bună parte comune, ci mai ales pentru că ele reprezintă în filmele noastre — în filmele noastre bune — un obiectiv deja cîștigat.

Rămîne ca și regizorii noștri de teatru, ca și cei de la Radio și Televiziune, care dovedesc atîta ingeniozitate în montările lor, să păsească cu aceeași îndrăzneală la „primenirea" și pe plan muzical a spectacolelor lor. Și ca o ultimă doleanță, adresată tot lor: nu s-ar putea ca și piesele romînești noi să li se acorde din acest punct de vedere aceeași solicitudine creatoare? E drept că piesele din marele repertoriu universal, ca și cele din clasica națională, dispun de o bogată tradiție interpretativă, care poate fi preluată „tale-quale" sau „renovată", după caz (ceea ce e, desigur, mai ușor decît *să creezi* o tradiție), dar poate fi aceasta un motiv pentru ca piesele noastre noi să nu fie tratate din punct de vedere muzical, *decît* „sobru"?...

ANATOL VIERU:

Sarcina principală: reliefarea ideii filmului

Între 1950 și 1961 am scris șapte partituri de film și totuși invitația de a da o notiță despre muzica pentru ecran — mă lasă încurcat.

Cîte experiențe — atîtea momente creatoare, dar și multe regrete, insatisfacții. Muzica de film este și o rutină, dar vai de cel care începe să devină rutinier! Acela se preface în „compozitor de muzică de film", meserie care — după mine — n-ar trebui să existe. Există numai arta compoziției, restul este doar aplicație.

Nu cred într-o metodă unică de a scrie muzica de film; eu, unul, cel puțin, nu am ajuns la așa ceva. Cîte filme, atîtea metode, rămînînd comune de la un caz la celălalt, cîteva „obiceiuri" care ușurează munca și care țin de cronometru, memorie, economie de efort etc.! La fiecare film o iau de la început.

Am scris muzica la 4 documentare: „Luptăm pentru pace", „Drumurile Romîniei", „Povestea stufului" și „Lumină și piatră" (la acesta din urmă — împreună cu Tiberiu Olah); deasemeni la 3 filme artistice „Gelozia bat-o vina", „Mingea" și „Primăvara fierbinte". De fiecare dată, începînd ceva nou, intram în necunoscut, cu sentimentul primejdiei, dar totodată și cu satisfacția ei. Fiecare film — altă lume de intonații, alte forme, alte procedee — chiar și altă orchestră.

Momentul creator e în joncțiunea cu pelicula; în capacitatea de a intui stilul și atmosfera filmului, mulîndu-te lui; de asemeni în capacitatea de a-l modifica, transformîndu-l oarecum și după muzica ta. Cred că muzica nu trebuie să stea „băț" alături de film; dar nu-mi place nici muzica — „mănușă", muzica „de cauciuc" care se pliază neutru, impersonal, după imagine. Contactul cu filmul trebuie să fie creator; nu să umple liniștea, *ci să dea* ceva nou împreună cu pelicula.

Scriind muzica de film, înveți să găsești caracteristici pentru personaje, situații, acțiuni date. E util să experimentezi mijloace noi de expresie; de asemeni să folosești mijloace pe care le-ai cucerit și le-ai făcut expresive abia recent. E plăcut să găsești construcții muzicale pe un timp măsurat cu secunda; să subliniezi fracțiuni de timp unind însă totul într-o formă mare. Muzica de film trebuie gîndită mult și scrisă repede.

În acest sens trebuie să spun că scrierea muzicii de film ne folosește mult nouă compozitorilor mai tineri. Pe unii din tineri, aproape se poate spune că muzica de film i-a desțelenit prin exigențele ei în expresie (concreteța imaginii) ca și prin disciplina (grabă și operativitate) pe care o **impune.**

★

Desprind totuși unele probleme ale muzicii de film la noi. Acestea mi le-am pus în ce mă privește, dar s-ar putea să intereseze și pe alții.

Ca și într-un concert pentru solist cu orchestră, unde problema principală este a găsi echilibrul între tutti și solo, tot așa și în film trebuie să știi să găsești un raport bun între imagine și muzică. Sînt momente în care muzica e bună *fiindcă e ștearsă*, fiindcă nu e luată în seamă; altele, în care, dimpotrivă, ea conduce impresia generală. Cred că în special noi compozitorii mai tineri trebuie să știm uneori a fi *secundari* în film.

Sarcina principală a muzicii este de a contribui la reliefarea *ideii* filmului. De aceea, mai mult decît frumusețea unor momente izolate, trebuie realizată expresivitatea secvențelor de mai lungă

durată, iar mai presus de acestea construcția muzicală psihologică a *întregului film*. (Neînțelegînd prin aceasta, însă, o construcție simfonică pedantă).

Constat că ceea ce era, pentru mine, la primele pelicule, problema de subliniere a unor momente, devine mai tîrziu necesitatea de a uni aceste momente într-o canava psihologică de suflu mai larg. Desigur, însă, că această canava nu exclude momentele culminante sau caracteristice și nici efectele de detaliu.

În muzica de film este necesară o mare suplețe; trebuie să știi să scrii în diferite genuri, foarte deseori chiar în „genul ușor". Am observat de multe ori în filmele noastre ca și în cele străine că în momente cînd compozitorul trebuie să scrie în genul „ușor", face o muzică „psihologică", fiindcă nu poate, nu știe să scrie un vals, un tango; și dimpotrivă, aceasta privind pe compozitorii de muzică ușoară, în momentul unei mari încordări psihologice, acolo unde expresia trebuie să țîșnească simfonic, ei continuă să ciupească trei strune debile de mandolină, din motive de... lipsuri profesionale.

În ceea ce privește *utilizarea orchestrei*, cred că marele etalon în muzica de film (ca și oriunde de altfel!) este eficacitatea. Maestrul A. Mendelsohn spunea foarte sugestiv că microfonul este ca o pîlnie cu gîtul strîmt; nu are rost să torni în ea sunetele muzicale cu tonele. Orchestrația de film trebuie să țină seama de microfon și de butonul inginerului de sunet. Ea este făcută nu pentru sală, ci pentru a fi montată și îmbinată cu imaginea.

De aceea, de obicei, o bună muzică de film, nu sună în sala de concert, tot așa cum o scriitură bună de cor nu sună la pian. Prezentările în concert ale muzicii de film, redată brut, nu sînt convingătoare; cred că în cazul acesta, muzica trebuie *remontată*, recompusă, ținînd seamă de legile percepției de sală.

★

În ceea ce privește colaborarea cu cineaștii, pot spune că am avut o experiență variată. Unii din ei voiau o muzică a căror necesitate o simțeau interior, alții însă — constat cu regret — doreau pentru filmul lor un fel de „sos" muzical. (Să fiu iertat de vulgaritatea expresiei, dar nu găsesc alta mai bună).

Am cunoscut regizori cu ureche muzicală, dar lipsiți de cultură și de gust muzical. Ce-i drept, am cunoscut și un regizor afon dar cu intuiție sigură în arta sonoră, avînd — ca să spun așa — o ureche interioară, creatoare.

Cineaștii — și în primul rînd regizorii de film — sînt oamenii unei arte sintetice, în componentele căreia intră și teatrul și arta plastică și muzica. Cum se poate atunci ca un regizor să se simtă specialist în jocul actoricesc, să se considere plastician și să fie totodată indiferent față de muzică, una din artele *sale?* Am observat la unii cineaști un fel de mîndrie în a spune că nu se pricep în materie de muzică; alții consideră foarte normal să nu se cultive în domeniul muzicii.

Cred că studioul „București" ar trebui să se gîndească serios la această chestiune și s-o pună în discuție. Ar fi bine să se organizeze audiții, să se meargă pe la concerte, să se studieze stilurile muzicale.

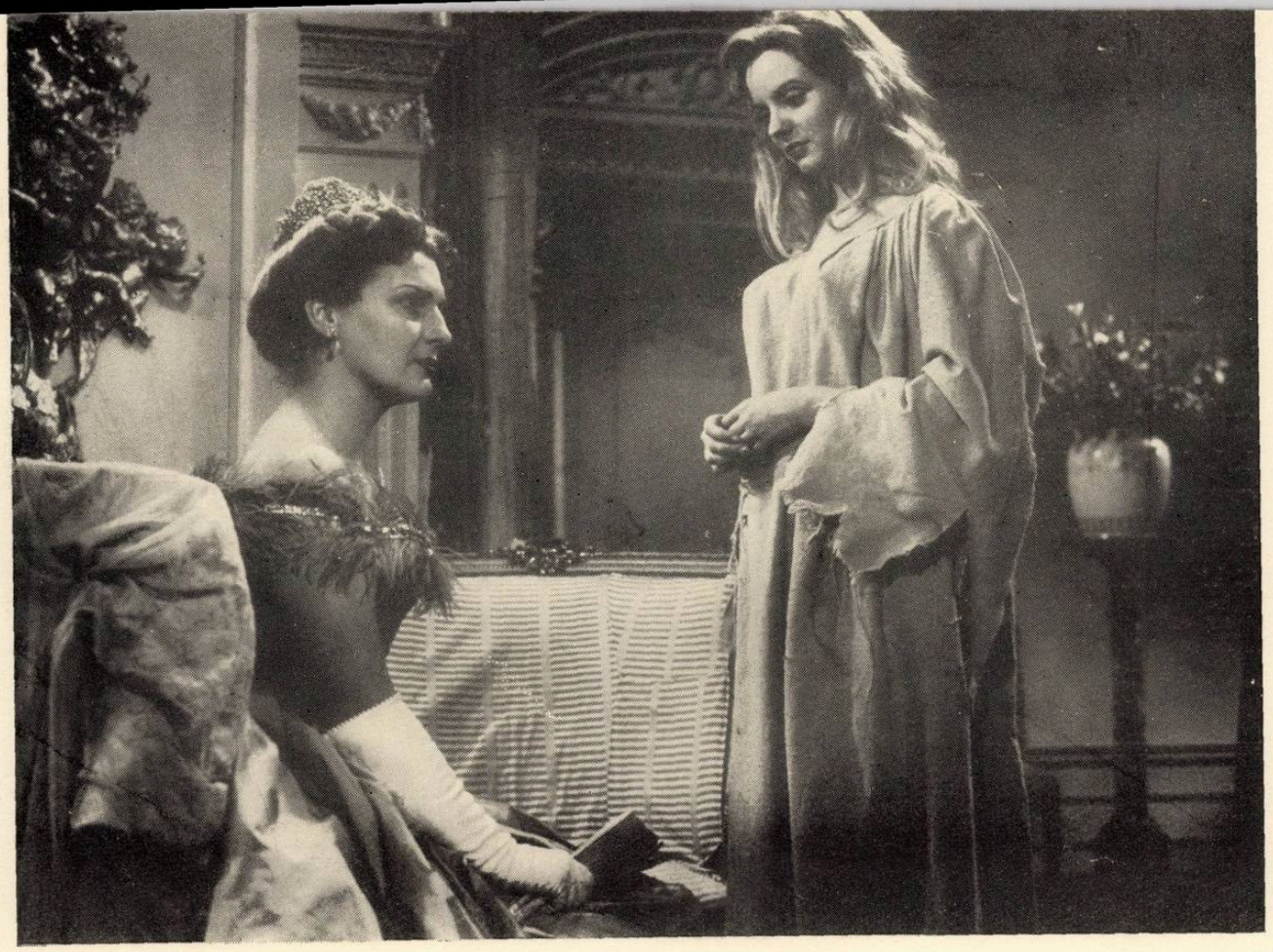
Adevăratul *compozitor* trebuie să fie chiar regizorul, după cum tot el — adevăratul operator și decorator al filmului. Compozitorul, operatorul, decoratorul trebuie doar să îndeplinească dorințele regizorului, care posedă cheia, concepția filmului.

În practică lucrurile sînt însă departe de a fi așa. Din păcate, și cu atît mai prost pentru film.

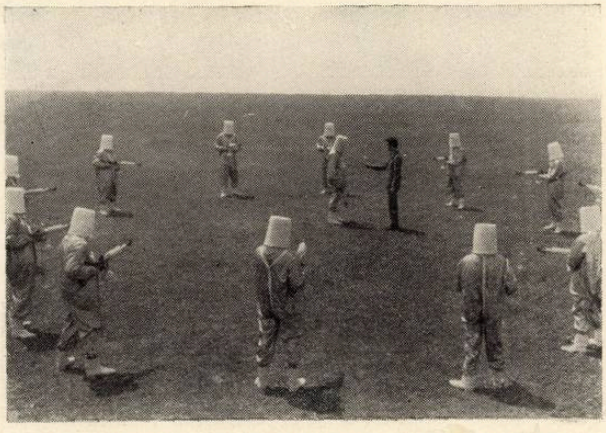
Cineaștii nu au dreptul să fie profani în materie de muzică. Am văzut regizori care numesc muzică bună o imitație impersonală și stîngaci făcută a unor lucrări muzicale de mîna a șaptea; aceeași incompetență îi face să numească „efect neserios" o muzică expresivă elaborată cu măiestrie. Acești oameni sînt impresionați de muzică așa cum de multe ori necunoscătorii judecă pe pianiști nu după felul cum interpretează, ci după mișcările pe care le fac la pian, după fizionomie și gesturi, adică cu totul exterior.

Poate de aceea sînt muzici de film în care simți compromisul; colaborarea artistică dintre regizor și compozitor a rămas la jumătatea unui drum lung între cei doi creatori.

Ca sinteza să fie reușită, compozitorul trebuie să se simtă și el regizor al filmului, dar și regizorul — întrucîtva compozitor.



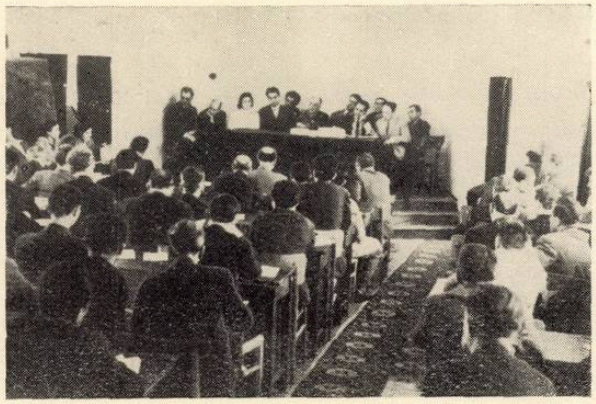
Imagini din filmele : Darclée, **muzica de Alfred Mendelsohn (sus)** S-a furat o bombă, **muzica de Dumitru Capoianu şi** Străzile au amintiri, **muzica de Tiberiu Olah (stînga jos) ; două cadre din filmul** Primăvara fierbinte, **muzica de Anatol Vieru** (dreapta)



ACȚIUNI ALE UNIUNII COMPOZITORILOR PENTRU STRINGEREA LEGĂTURII CU MASELE

Compozitori, muzicologi și dirijori la Crevedia

Compozitorul Alfred Mendelsohn dirijînd în cadrul unei lecții la Universitatea muncitorească de cultură muzicală



Consfătuire despre problemele cîntecului de masă (Crevedia)

Discuțiile au fost vii...

În discuția cenaclului: Concertul pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu, Uvertura burlescă de Aurel Stroe și Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi de Dumitru Capoianu

Lucrările menționate mai sus, prezentate într-un recent cenaclu la Uniunea Compozitorilor, au suscitat interes prin preocupările compozitorilor de a exprima un bogat conținut, ca și prin tendințele lor stilistice diferite. În ansamblu ele au vădit progresul autorilor respectivi în comparație cu lucrările anterioare, conturarea mai vie a personalității lor în cadrul muzicii noastre actuale. Totodată dezbaterile au oferit autorilor sugestii, puncte de vedere care ar putea ajuta evoluției acestora în viitor precum și — în cazul primelor două lucrări amintite — desăvîrșirii lucrărilor în discuție.

Concertul pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu a fost apreciat ca o lucrare scrisă cu inspirație și muzicalitate, vădind multă expresivitate. Față de alte lucrări precedente ale autorului, Concertul pentru pian se impune prin concentrarea și limpezimea formei, prin îmbogățirea resurselor armonice, atrăgînd prin suflul liric intens, prin coloritul sonor bogat și reliefat. S-a arătat că lucrarea prezintă inegalități în ceea ce privește organicitatea părților. Astfel, în timp ce partea lentă are la bază o tensiune lirică de bună calitate, de o largă respirație, partea întîi debutează impetuos, cu forță ritmică, dar apoi scade în intensitate, iar finalul apare insuficient de integrat ca substanță muzicală; de asemenea, concentrarea formei crează în cazul de față unele imperfecțiuni, ca substituirea cadenței din partea întîi cu începutul părții lente. Vorbitorii au arătat că s-au așteptat ca autorul concertului, care este și un valoros pianist, să valorifice mai eficient resursele instrumentului solist. În genere, lui Valentin Gheorghiu i s-a recomandat o mai puternică apropiere de sensibilitatea contemporană, de clocotul vieții de azi, dezvoltarea mai puternică a resurselor sale componistice, ilustrate prin pagini admirabile ale muzicii sale, ca, de pildă, partea lentă a Concertului.

★

„Uvertura burlescă" de Aurel Stroe se distinge prin expresia robustă, viguroasă, prin pregnanța și prospețimea tematică. S-a arătat că tema lirică a părții mediane este deosebit de personală, în timp ce introducerea și tema I a lucrării vădește o influență directă a muzicii lui Bartok. Compozitorul preferă exprimarea predominantă a esenței tematice și orchestrale față de culorile somptuoase. Partea lentă crează impresia unei lungimi, datorită unei discontinuități, unei slăbiri în substanța tematică. Apreciind lucrarea ca valoroasă, vorbitorii au recomandat compozitorului mai multă preocupare pentru a evita o anumită asprime în muzica sa, pentru a exprima mai puternic elanul tineresc, lirismul luminos al zilelor noastre.

★

Cinci cîntece din Ardeal, pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi de Dumitru Capoianu s-au bucurat de o caldă apreciere din partea vorbitorilor. S-a subliniat chipul admirabil în care a reușit compozitorul să pună în valoare melodii și versuri populare (din colecția Ilarion Cocișiu) dovedind un bun echilibru între meșteșugul componistic și intenția expresivă. Tratarea melodiei populare vădește ingeniozitate, muzicalitate și, în genere, cunoașterea temeinică de către autor a intonațiilor vii, de largă circulație. D. Capoianu știe să învestmînteze melosul popular, astfel încît acesta să-și păstreze puritatea expresiei, prospețimea și vigoarea inițială. Vorbitorii au făcut recomandarea ca autorul să sintetizeze în viitor spontaneitatea inspirației și artei sale cu aspectul de adîncită elaborare, de dezvoltare superioară a ideilor sale în lucrări ample, așa cum a dovedit în Cvartetul pentru coarde și — într-o anumită măsură — în Concertul pentru vioară. Totodată se așteaptă lărgirea tematicii sale de inspirație prin apropierea mai puternică de preocupările zilelor noastre, așa cum se vede în valoroasa muzică de film scrisă de compozitor.

Participanții la cenaclu au elogiat calitatea artistică a interpretării lucrării lui D. Capoianu de către corul și orchestra Școlii Medii de Muzică din Cluj conduse de Mihai Guttman.

Cîntecul de masă și cerințele iubitorilor săi

În cadrul acțiunilor de strîngere a legăturilor cu masele, a avut loc întîlnirea unui grup de compozitori și muzicologi cu dirijorii de cor din țară participanți la cursurile de perfecționare profesională organizate la Crevedia de Consiliul Central al Sindicatelor. Scopul întîlnirii l-a constituit prezentarea și discutarea a 15 cîntece de masă, cea mai mare parte în primă audiție. Programul a fost alcătuit astfel încît să ofere lucrări variate în ce privește formațiile cărora li se adresează, în ce privește tematica, modul de realizare. Noutatea acestui cenaclu constă în faptul că au fost larg stimulate discuțiile în jurul lucrărilor prezentate, atît prin lămuririle prealabile privind aspecte caracteristice de conținut și mijloace artistice ale fiecărei piese în parte, cît și prin pre-

zența la consfătuire a unor compozitori ca Dumitru Bughici, Theodor Bratu, Gheorghe Bazavan, Hilda Jerea, Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Zaharia Popescu, Vasile Timiș, Mauriciu Vescan, Diamandi Gheciu.

Un număr apreciabil de dirijori, făcîndu-se ecoul opiniei celor circa 100 de conducători ai unor formații corale și semisimfonice de amatori din diferite regiuni ale țării, au contribuit la discutarea lucrărilor în lumina exigențelor actuale ale vieții muzicale de masă, precum și la afirmarea unor deziderate de seamă în acest domeniu.

Subliniind actualitatea tematicii în cîntecele prezentate — glorificarea luptei poporului și a partidului ca în cîntecele „Cîntăm partidului slavă" de D. Bughici pe text de P. Ghelmez, „Partid pe tine te cîntăm" de Zaharia Popescu pe text de Fl. Mugur, „De 40 de ani" de H. Schwartzman pe text de M. Cosma, avîntul muncii socialiste ca în cîntecele „Cîntă-mi, cîntă-mi cetera" muzica și textul de Th. Bratu, „Din inima satului" de Gh. Bazavan pe text de I. Socol, „Laminoriștii" de I. Chirescu pe text de P. Ghelmez, „Pîrîiaș apă vioară" de S. Drăgoi pe text de C. Theodorescu, „Sus la Murfatlar la vie" de H. Jerea pe text de I. Bunea, „Cîntec de la noi" de A. Mendelsohn pe versuri populare, „Cîntec vesel de brigadă" de L. Profeta pe text de C. Teodori, „Dobroge cu pămînturi roditoare" de C. Palade pe text de E. Gonciu, „Cîntec senin" de S. Sarchizov pe text de Fl. Mugur, „Noi din ape-am strîns lumină" de V. Timiș pe text de G. Demetru, „Podoabe pămîntului nostru" de M. Vescan pe text de St. Iureș — vorbitorii au scos în evidență necesitatea lărgirii simțitoare a subiectelor de inspirație în acest gen. S-a arătat astfel că ramuri importante ale activității oamenilor muncii nu sînt reflectate în cîntece sau sînt oglindite într-un număr restrîns de piese care se repetă prea mult de către coriștii din ramura respectivă (dirijorul Pavel Foca din București). Sînt așteptate coruri pe tema Combinatului metalurgic care se înalță la Galați, a vieții marinarilor, pescarilor, a constructorilor de nave, a activității gospodinelor și în general coruri pentru formațiile de femei (dirijorul Sava din Galați), a activității muncitorilor din industria de prelucrare a peștelui, a stufului (dirijorul Pandele Florea din Tulcea) și din industria de ciment (dirijorul Stanciu de la Fabrica de ciment din Medgidia), din activitatea muncitorilor din comunicații (dirijorul Tăbîrcea Constantin de la Telefoane — București), din activitatea muncitorilor forestieri, zootehnicieni, ciobani ș.a. (dirijorul Nicolae Simculescu de la Clubul forestier Brezoi).

Mulți dintre participanții la discuții au atras atenția asupra necesității de îmbunătățire a textelor în cîntecul de masă, astfel încît acestea să fie mai convingătoare, mai accesibile și atrăgătoare. O condiție de prim ordin este concordanța dintre conținutul textului și viața.

În ce privește realizarea muzicală, dirijorii au apreciat cu căldură piesele prezentate făcînd și unele remarci critice. Astfel, dirijorul Ion Popescu din Hunedoara și-a exprimat părerea că piesa citată aparținînd lui Gh. Bazavan, deși expresivă, este totuși puțin accesibilă coriștilor amatori din cauza scrieturii prea complexe, iar în cîntecul amintit al lui C. Palade ar fi fost de dorit ca vocile bărbătești să aibă un rol cantabil și nu numai de acompaniament. Dirijorul Pandele Florea din Tulcea, apreciind lucrarea compozitoarei H. Jerea ca atrăgătoare, consideră acompaniamentul cam dificil pentru posibilitățile amatorilor.

In general, îndrumatorii formațiilor de amatori au subliniat dezideratul unei mai mari atenții pentru formele simple ale corului, pentru mai multă cursivitate și cantabilitate a frazei, pentru evitarea uniformității scrieturii. Ei au sugerat abordarea unor forme noi, ca de pildă realizarea unui acompaniament orchestral care să fie destinat în mod facultativ formațiilor instrumentale cele mai diferite. Este nevoie de transcrieri pentru asemenea posibilități interpretative a unor fragmente din cantatele și oratoriile valoroase, care să îmbogățească repertoriul ansamblurilor coral-instrumentale de amatori, să ridice calitatea lor artistică. Deosebit de bine venite în acest sens sînt cîntece solo și pentru două voci cu acompaniament.

Dirijorul Emandi D. de la Sindicatul Învățămînt Arad a făcut observația că multe din corurile mixte ale compozitorilor noștri au o scriitură îmbîcsită, greoaie, recomandînd mai mult relief și aerisire pentru melodie. În acest sens s-a arătat că este nevoie de cîntece cu ambitus corespunzător vocilor de copii.

Dirijorii au accentuat în cuvîntul lor trebuința unei mai bune difuzări a cîntecului de masă așteptat cu promptitudine în toată țara, ca și aceea a unei largi popularizări la Radio, în revista „Muzica" și în alte publicații, a noilor cîntece și a activității muzicale de masă. S-a recomandat ca Radiodifuziunea să reia rubrica permanentă a „Cîntecului săptămînii", iar revista „Muzica" să publice cu regularitate noile cîntece. Sînt așteptate broșuri de popularizare a compozitorului și creațiilor de acest gen, precum și îmbunătățirea răspîndirii cîntecelor în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. De asemeni s-a cerut publicarea în presă a unor date explicative privitoare la noile creații corale.

Luînd cuvîntul în concluzie, compozitorii Diamandi Gheciu și Dumitru Bughici au asigurat pe dirijori de sprijinul compozitorilor pentru satisfacerea cerințelor actuale ale creerii și promovării cîntecului de masă.

V. TOMESCU

Consonanța și disonanța în sfera armoniei funcționale

(Continuare la „Disonanța și accepțiunea sa istorică" — Muzica 11—12/1961)

de *ALFRED MENDELSOHN*

BAROCUL

Barocul muzical, culminînd cu opera genialului Bach, constituie un drum ascendent spre expresia solemnă a spiritualității umaniste.

Odată cu această evoluție și paralel cu extinderea practicii muzicii instrumentale „da camera" și „da chiesa" se transformă stilul melodico-armonic axîndu-se pe cucerirea temperării, deci implicit a explorării modului unic și a modulației în cuprinsul celor 12 cvinte (vezi „Wohltemperiertes Klavier") descoperirea relațiilor enarmonice (prin identitatea semitonului cromatic și diatonic în sistemul temperat) și — ca urmare — stingerea treptată (îndeosebi în muzica protestantă și laică) a armoniei vechi modale.

STABILIZAREA MODULUI UNIC MAJOR-MINOR

Procesul acesta de cucerire a noi posibilități expresive se desfășoară și simultan cu drumul invers al restrîngerii materialului armonic și melodic la modul unic major-minor, la stabilizarea tipurilor de acordaj corespunzător ale instrumentelor, la fixarea unor reguli de organizare mai stabile ale funcționalității armonice (Rameau) și de sistematizare a polifoniei (Fux) *).

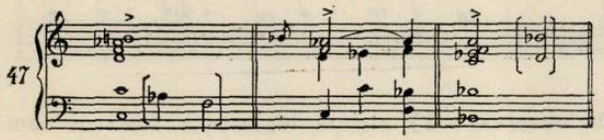
Dar Barocul muzical nu se rezumă la statornicirea tipului modal major-minor cu centru tonal unic și la trisonul cu structură de terțe.

În cadrul acestor direcții predominante, se desfășoară un proces mai intim, dar de mare însemnătate pentru viitorul muzicii.

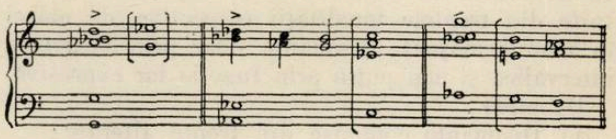
ACORDURILE DE SEPTIMĂ

E vorba de cucerirea domeniului vast al acordurilor de septimă, al alterațiilor cromatice care, deocamdată, mai păstrează caracterul funcțional (accentuîndu-l chiar), de tratare din ce în ce mai îndrăzneață a apogiaturii, a întîrzierilor, anticipațiilor, a etajării acordice pe puncte de orgă, de folosire a cumulului acordic și funcțional.

Iată numai cîteva asemenea acorduri spicuite din Corul final al „Pasiunii după Matei"



*) Gradus ad Parnassum in jurul anului 1725.



Toate disonanțele stau pe timpi tari, „în văzul lumii"!

Este greu de presupus că sentimentul disonantic atît de evident mai păstrează aci și în multe alte pasaje din lucrările marelui Bach, caracterul „jenat" tranzitoriu, pasager.

Dimpotrivă ; el devine aproape structural, profund legat de dramatismul subiectului, persistent, întins la maximum.

Disonanța nerezolvată apare încă rar. În schimb, se observă tendința clară spre deferirea rezolvării, spre aglomerarea tensiunii disonantice, spre ocolirea temporară a țintei tonal-consonantice, spre întinderea unui arc expresiv atît de larg, cît suportă echilibrul formei

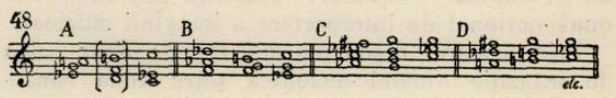
Disonanța (îndeosebi cea compusă din trepte cromatizate) corespunde ca mijloc de expresie în mod consecvent stării de dezechilibru psihic, de afect

TRĂSĂTURI DE STIL ALE BAROCULUI

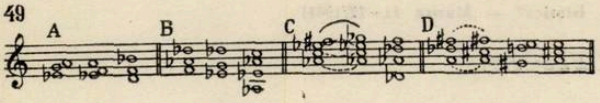
La J. S Bach, ca și în marea tradiție a barocului (Haendel, Vivaldi, Schütz, Rameau, mai tîrziu Chr. W. Gluck, Scarlatti și alții) afectele primesc în muzică (ca și de altfel în dramă și poezie) o expresie stăpînită, cenzurată, puternică, dar subordonată unui sentiment general de demnitate, sub controlul riguros al proporțiilor și corelațiilor imaginii artistice.

În cadrul mijloacelor de expresie muzicală (și privit destul de schematic) această opoziție între afectul liber și necesitățile estetice (și etice) pare a se manifesta în opoziție între tendințele modulatorii ale treptelor alterate ce intră în compoziția acordică creind tensiuni fugitive de evadare din tonalitate și încadrarea strictă a acestei acordici în tonalitate.

În această privință nu întîmplător modul minor (armonic și melodic ascendent) este larg folosit, deoarece prin structură, oferă mai multe posibilități de mutație cromatică a treptelor sale (îndeosebi treptele VI (alterare suitoare) II (alterare coborîtoare napolitană) IV (alterare suitoare contradominantică).



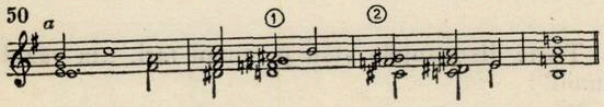
Asemenea disonanțe rezultînd din trepte cromatizate (avînd deci virtualități modulatorice)



se deosebesc la rîndul lor de cele tonale (alcătuite din treptele tonalității respective, de obicei în modul major), disonanța doar prin structura intervalică și mai puțin prin funcția lor expresivă

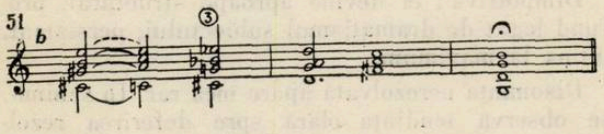
De pildă:

a) Disonanțe compuse din trepte alterate:



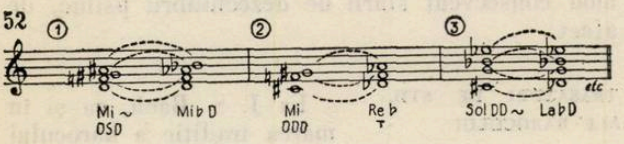
din Missa în Si minor de J. S. Bach „Crucifixus". Var. 10.

b) Modulație



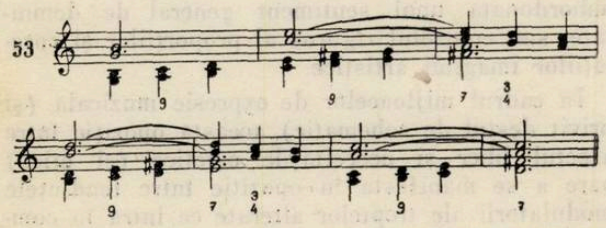
Ibid. var. 13 (finală)

Deosebit de pregnante sînt aci cazurile 1, 2 și 3 prin stringența conflictului între modulație enarmonică spre tonalități depărtate și realizarea lor în cadrul funcțiilor tonalităților date (mi minor, sol major)



spre deosebire de:

c) Structuri disonantice tonale (nemodulante) în secvențe:



(din „Pasiunea după Matei" de J. S. Bach)

DISONANȚA EXPRESIVĂ Predilecția lui J. S. Bach pentru disonanța expresivă este evidentă atît în muzica instrumental-vocală unde are o motivare strictă în contextul poetic-dramaturgic dar și (alături de alte aspecte tematico-melodice) în muzica instrumentală la prima vedere „neprogramatică". Prin comparație, Albert Schweitzer deduce de aci un fel de „vocabular" expresiv, constituit într-un sistem quasi-noțional de interpretare a imaginii muzicale.

Prin urmare, disonanța nu rămîne doar calea de tranziție dinamic-melodică între două consonanțe, punte, ce se desprinde temporar de terenul solid al alcătuirilor trisonice, ci un mijloc de expresie dotat cu o anumită autonomie, componentă a limbajului muzical de rang egal, ba uneori de o pondere superioară consonanței mai ales cînd predomină sentimentul depresiv.

Rolul disonanței ca mijloc expresiv programatic legat de sfera sentimentelor depresive, este ușor de demonstrat în întreaga creație a lui J. S. Bach.

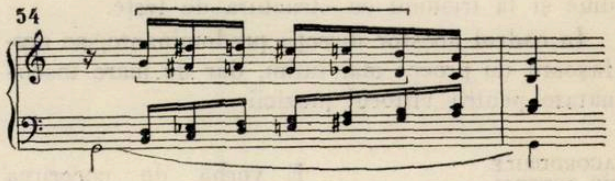
Precum am văzut în gîndirea muzical-dramaturgică a lui J. S. Bach, disonanța (categoric acordică) se întrepătrunde cu alte două fenomene de limbaj armonic: cromatismul și modulația (categorii de ordin tonal-funcțional).

MODULAȚIA E greu de hotărît dacă sentimentul disonantic (gustul pentru disonanță) primează în alcătuirea formațiunilor modulatorii sau cromatice sau dacă — invers — aceste formațiuni favorizează alcătuiri disonantice.

Planul vertical-acordic al disonanței este la J. S. Bach mai degrabă rezultatul fugitiv al mișcării vocilor, iar modulația, ca un cadru mai general de succesiuni acordice, aparține mai mult categoriei morfologice — parte integrantă a formei muzicale — decît celei armonice.

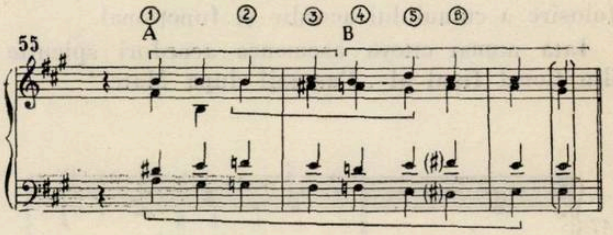
Modulația — chiar pasageră — este prin definiție însoțită (chiar condiționată) de cromatizarea treptelor diatonice, iar aceste fluctuațiuni se răsfrîng asupra alcătuirilor acordice.

Iată de pildă un pasaj dintr-un „Orgelchoral" din J. S. Bach „Neue Ausgabe sämtlicher Werke, editat de Hans Klotz. (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1958, Seria III, Lucrări de orgă, Vol. II, pag. 89).



O admirabilă îmbinare între două conducte cromatice și două diatonice în mișcare contrarie.

Sau din Coralul nr. 195 (Edit. Peters) citat de Ch. Keochlin în tratatul de armonie Vol. II, pag. 153.



De observat: 1) stricta legitate a fiecărui conduct.

Alto: trecerea cromatică între semifrazele A și B început și sfîrșit diatonic.

Tenor: Semifraza A broderie prin semitonuri, semifraza B broderie prin tonuri în jurul dominantei mi.

Bas: Trecere integral cromatică.

2) Rezultantele acordice: 6 acorduri de septimă 1.2.3.5. derivate din tipul acordurilor de septimă de dominantă (cu funcții variate); 4.6. derivate din tipul acordului de septimă semimicșorat.

De remarcat conductul paralel între 3 și 4 (mișcare directă) și paralelismul de septimă și triton între 2 și 3 (ambele de loc „ortodoxe"!).

A nega așa dar sentimentul disonantic, auzul format în direcția alegerii și acceptării (dacă nu chiar a căutării) disonanței, a considera disonanța ca un accident contrapunctic, ca un moft („Quod licet Iovi...") despre care e mai bine să nu vorbim, înseamnă a reduce muzica marelui Bach și a unor contemporani congeniali ai săi la proporțiile scolasticismului, a nu vedea în el decît unul din excelenții meșteșugari ai epocii. Or, Johann Sebastian Bach nu a fost un simplu meșteșugar ci un mare artist, sensibil la problematica vremii și societății sale; în dosul perucii la modă se petreceau lucruri mai puțin „patriarhale", decît le-ar fi dorit venerabilii membri ai consistoriilor bisericii Sf. Toma și profesorii de contrapunct ce și-au păstrat peruca.

E drept că, personalitatea creatoare a marelui cantor nu se rezumă doar la prezența, nici chiar la modul specific în care este utilizată disonanța.

Ceea ce-l distinge pe Bach între muzicienii epocii sale (și nu numai ai epocii sale) este între altele consecvența folosirii disonanței ca *mijloc* de expresie și nu ca expresie în sine, realismul gîndirii sale, faptul că aceea ce a simțit ca potrivit pentru reflectarea conținutului filozofic și psihologic al temei sale în imaginea muzicală este resimțit cu precizie și în adîncime de ascultătorul său. Genialitatea lui J. S. Bach se măsoară cu vasta rază, înlăuntrul căreia muzica sa acționează (și-și intensifică mereu acțiunea) pe plan social, în timp și spațiu.

★

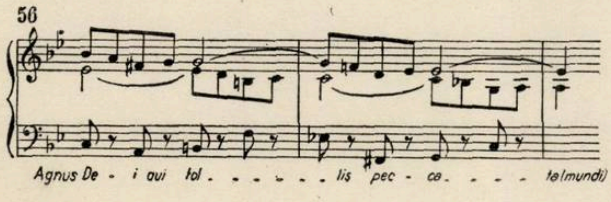
Și acum iată cîteva exemple de „stil disonantic" bachian dintr-un „Agnus dei" (Missa în Si minor).

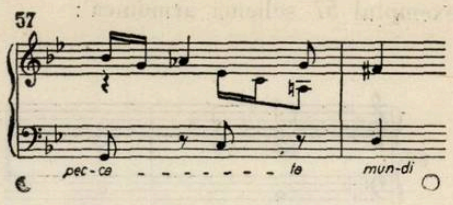
Și aci sentimentul disonantic se manifestă atît pe plan acordic cît și melodic.

Pe plan acordic prin preponderența acordurilor de septimă, de nonă, în stări directe și răsturnări, cît și prin structuri disonantice pasajere.

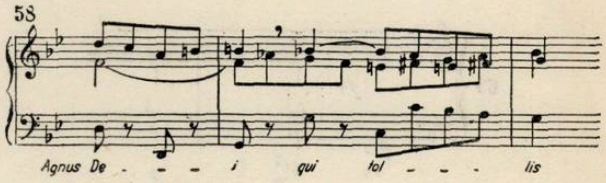
Pe plan melodic, prin false relații succesive.

FALSE RELAȚII





Din Missa în Si-minor „Agnus Dei" de J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1954, Vol. I pag. 278.).

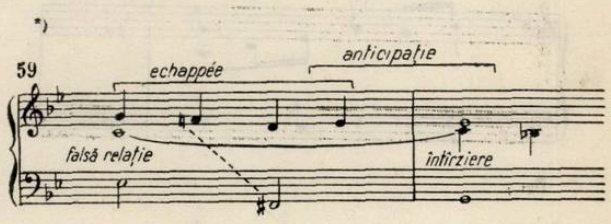


Exemplul *56* este deosebit de edificator pentru gîndirea melodico-armonică bachiană.

Planurile armonice sînt permanent strămutate, frînte, fluide.

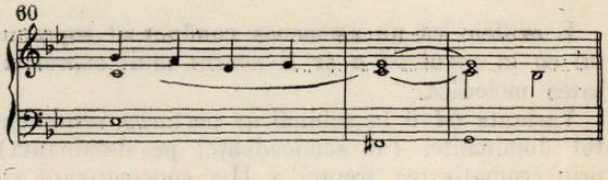
Pe un spațiu extrem de redus întîlnim apogiaturi anticipații, echapé-uri, întîrzieri.

Iată de pildă echapé-ul cu anticipație pe armonia mobilă (sol minor IV, V, VI / cad. înșelătoare)



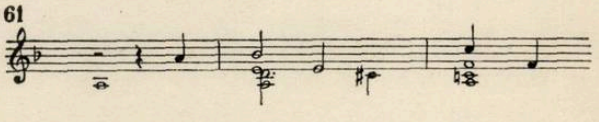
Ibidem

Caracterul concentrat, intenționat disonantic reiese poate mai bine dacă l-am compara cu următoarea soluție mai „blîndă", mai „cuminte":

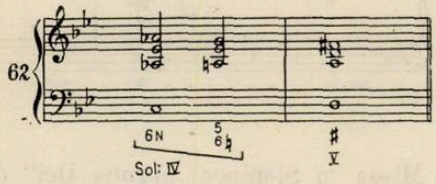


Expresia stringentă a milei, a compasiunii ar fi atenuată, ceea ce în mod vădit nu a fost în intenția creatorului.

* Cită asemănare cu motivul milei („Durch Mitleid wissend") din „Parsifal" !

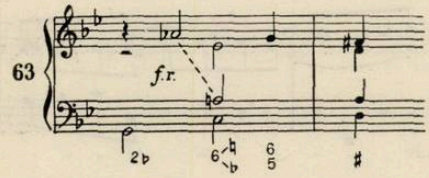


În exemplul *57* schema armonică :



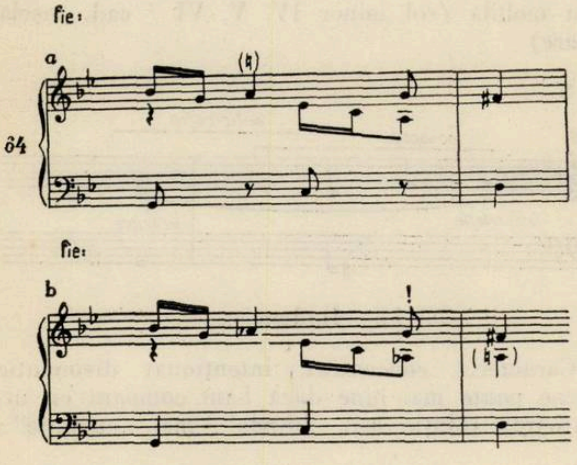
nu pare prea „îndrăzneață".

Dacă reconstituim însă contextul melodic-armonic :



deosebirea între schemă și imaginea vie devine izbitoare.

Evitarea falsei relații pe timpii 2 și 3 (precum și a concomitenței treptei a II-a cu alterația ei napolitană discret indicată în original prin arpegierea în vocea medie a acordului la becar — do — mi bemol) s-ar fi putut face pe două căi :



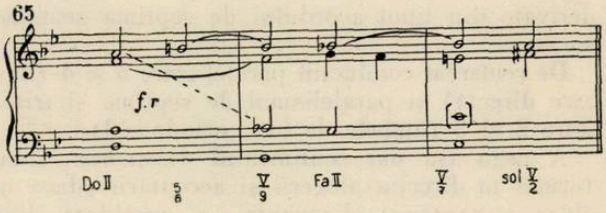
E evident că un asemenea conduct al sopranului ca în cazul *64 a* ar fi scăzut mult expresivitatea melodică.

Varianta *64 b* în schimb ar perturba sentimentul dominantei (al semicadenței pe dominantă) prin cromatizarea treptei a II-a *concomitentă* cu schimbarea armonică.

De altfel, și prin stîngăcia scriiturii (Cvinte directe do-la bemol, re la becar) greu de presupus la marele maestru al contrapunctului.

Apoi, cît de sensibil, cît de dureros și plin de sens este acest la bemol pe cuvîntul peccata (păcatele) ! Nu înseamnă această coborîre trecătoare a treptei a II-a restabilită de îndată cu un nor ce întunecă fugitiv soarele ?!

În exemplul *58* mișcarea modulatorică :



este și mai pronunțată. Acordica disonantă este și aci precumpănitoare iar cromatismului conductului melodic i se adaugă în chip pătrunzător falsa relație la, sopran — la bemol tenor.

Prin urmare, părintele contrapunctului (și ne permitem să adăugăm — părintele armoniei moderne) nu a *vrut* să netezească nimic de dragul „eleganței" scolastice și nu a înțeles să sacrifice regulilor „frumosului academic" expresivitatea disonanței, atunci cînd și-a propus să zugrăvească în muzică imaginea suferinței, patosul durerii...

★

CULMINAȚIA CONCEPȚIEI MUZICALE A BAROCULUI

Creația marelui Bach rezumă și conchide atît de multilateral evoluția muzicii europene de pînă-n zorile clasicismului ; stilul său este atît de pregnant, atît de cuprinzător a tot ce putea imagina un mare muzician al secolului său, un mare Om în muzică, încît chiar din cele cîteva exemple alese aproape la întîmplare rezultă tot ce putea fi demonstrat în legătură cu tema noastră, și — firește — încă și mai mult.

În ajutor ne vine faptul că întreaga muzică a lui Bach se situează la un asemenea nivel încît o părticică poate reprezenta oriunde și oricînd calități ale întregului așa cum „picătura de rouă poate oglindi universul".

Dar calitatea superioară (sîntem ispitiți să spunem supremă) a muzicii lui Bach nu este desăvîrșirea, egalitatea cu sine însăși, caracterul ei definitiv ci, în mai mare măsură frămîntarea ei interioară, virtualitățile ei doar indicate, previziunile care depășesc cu mult epoca și mediul său, întrebările pe care le pune viitorului.

Toate acestea nu împiedică, ca între altele, muzica lui Bach să realizeze pe deplin atît idealurile de stil cît și postulatele teoretice ale Barocului

(va urma)

Fritz Kreisler

La sfîrșitul lui ianuarie s-a stins din viață, la o vîrstă înaintată, Fritz Kreisler, unul dintre cei mai de seamă violoniști ai lumii.

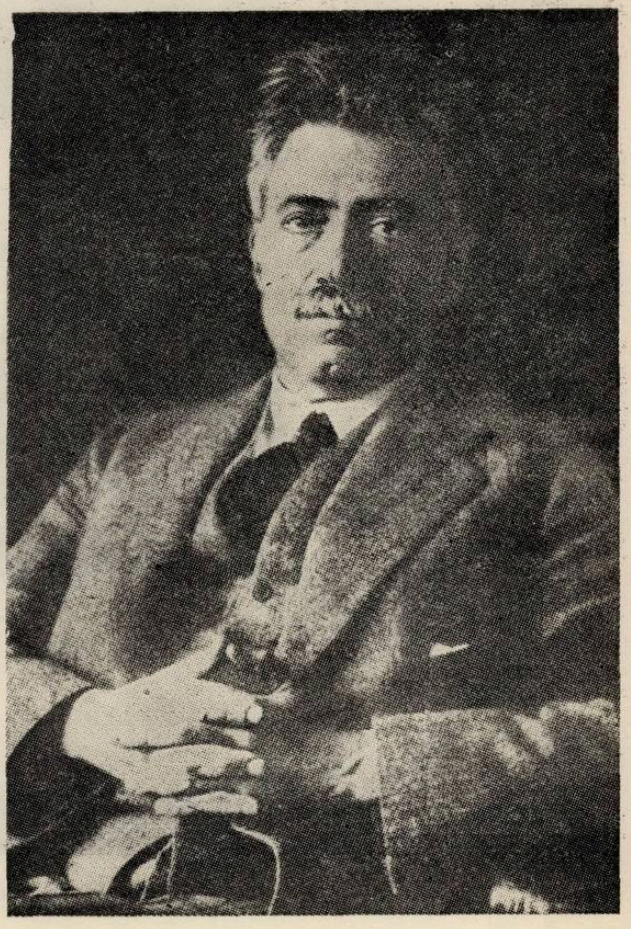
Născut la Viena în 1875, fiu al unui reputat medic originar din Cracovia, Kreisler a apărut la vîrsta de 7 ani, într-un concert de copii organizat de cîntăreața Carlotta Patti. Datorită talentului său excepțional i s-a făcut favoarea (de care avea să beneficieze și George Enescu) de a fi primit la Conservatorul din Viena cu o mare dispensă de vîrstă — limita inferioară fiind de 14 ani. Studiile făcute sub îndrumarea vestiților pedagogi ai viorii Joseph Helmesberger-junior și Leopold Auer, au fost strălucite, Kreisler obținînd, la 10 ani, medalia de aur. A fost cel mai tînăr elev pe care l-a avut instituția vreodată Trimis la Paris, a studiat vioara cu Joseph Lambert Massart și teoria cu Leo Delibes, repurtînd, după doi ani, un alt succes important: „Primul mare premiu", fiind distins dintre 40 de candidați care aveau fiecare peste 20 de ani. Astfel, la 12 ani (1887), Kreisler își termina studiile avînd în față perspectiva celei mai luminoase cariere, pe care și-a îndeplinit-o de altfel pe de-a-ntregul.

În 1889 întreprinde, împreună cu pianistul Moritz Rosenthal, primul turneu de succes în America după care, întorcîndu-se la Viena, stă, o vreme, departe de viața muzicală.

Studiază medicina, se preocupă de pictură (la Paris). Visul său rămînea însă muzica. Dar scurtele sale apariții în public nu au avut mare succes — ceea ce l-a determinat să se aplice din nou, cu seriozitate, studiului. La insistențele tatălui său se prezintă spre a ocupa un loc la vioara II-a (ce pretenții modeste!) în orchestra Operei din Viena. Dar juriul l-a respins, apreciind că „nu știe să descifreze partiturile"... După luni de izolare la o cabană în munți unde s-a consacrat unui sever studiu, Kreisler a plecat în Rusia (1893). Datorează îndeosebi Petersburgului muzical recunoașterea artei sale, grație chipului strălucit în care a interpretat Concertul pentru vioară de Ceaikovski. Berlinul l-a apreciat mult mai tîrziu, cînd a cîntat Concertul de Mendelssohn împreună cu Filarmonica sub conducerea lui Arthur Nikisch.

Turneele sale de concerte întreprinse după aceea în toate capitalele lumii s-au bucurat de succese pe care puțini violoniști le-au avut vreodată. Deseori a cîntat împreună cu pianiștii Wilhelm Backhaus și Ernest Dohnany iar, la București, cu Karl Lamson. În 1933 s-a stabilit definitiv, în America. După 1941, cîțiva ani s-a aflat în imposibilitate de a mai cînta, în urma unui accident de circulație. Reapariția sa pe podiul de concert de la Carnegie Hall (New-York), a dat loc unei vii manifestări de simpatie.

A mai cîntat în concerte publice pînă în 1947 după care, spre deosebire de alți mari interpreți,



a știut să se retragă la timp, lăsînd pe nenumărații săi admiratori cu imaginea strălucită, plină de seducție, a marelui interpret de odinioară... Nu numai publicul, dar și cei mai mari violoniști ca Ysaye, Enescu, Thibaud, Heifetz, cu care a avut strînse relații de prietenie, au fost cuceriți de arta lui Kreisler, exprimîndu-și în repetate rînduri admirația lor față de acest strălucit interpret.

★

O audiție a marelui violonist constituia un eveniment memorabil. Sonoritatea sa splendidă, acel ton de mare strălucire, forța sa ritmică incomparabilă și muzicalitatea-i desăvîrșită, exercitau asupra publicului o adevărată fascinație. Cîntînd, avea darul de a crea o atmosferă de fermecătoare poezie.

El urmărea însă — folosind subtilele-i mijloace interpretative — să ajungă la esența muzicii, să tălmăcească sentimentele profund omenești, să cînte viața, frumusețea naturii și bucuria dragostei.

Realitatea este că marele artist înmănunchia în arta sa tradițiile glorioase ale violonisticii uni-

Trei titani ai arcuşului : Kreisler, Enescu, Thibaud

versale, descinzînd prin Joseph Helmesberger-junior, din strălucitii înaintaşi Böhm — Rode — Viotti — Pugnani — Somis — Corelli, iar prin Lambert-Joseph Massart, din Kreutzer şi Stamitz. (De amintit că tot la şcoala lui Massart se formaseră, de asemenea, celebrii violonişti Wieniawski, Sarasate, Marsik şi Ondricek).

*Dar Kreisler nu a fost numai un mare artist care a încîntat, vreme de peste 6 decenii, lumea muzicală. In materie de tehnică violonistică el este un adevărat inovator şi din acest punct de vedere aprecierile cunoscutului interpret şi pedagog al viorii Carl Flesch (în ciuda subiectivismului manifestat în alte împrejurări), prezintă un mare interes. Discutînd stilul violonistic al lui Kreisler, Flesch arată, între altele, în memoriile sale *), următoarele :*

„Izvorul a ceea ce părea, iniţial, inferioritatea lui Kreisler, precum şi al superiorităţii sale de mai tîrziu, constă în faptul că el a anticipat gustul timpului, ghicindu-l intuitiv, cîtă vreme ascultătorii nu erau încă pregătiţi pentru aceasta.

La început stilul lui Kreisler a fost socotit exagerat, obositor, aritmic chiar nemuzical şi, astfel, repudiat. Raţiunile tehnice ale acestei judecăţi estetice sînt de căutat în primul rînd în vibrato-ul său special. Nu trebuie să uităm că, chiar la 1880, marii violonişti nu făceau încă uz de un vibrato propriu zis, ci foloseau un fel de Bebung **) *— un vibrato al degetului în care doar vîrful era supus unei oscilaţii cu totul imperceptibile.*

A vibra pe note relativ inexpresive, pentru a nu vorbi de atac, era privit ca nepotrivit şi neartistic.

Pasajele rapide se distingeau fundamental de notele mai lungi şi mai expresive, printr-o anumită uscăciune. Ysaye a fost cel dintîi care a făcut uz de un vibrato mai larg, deja atent să dea viaţă notelor de pasaj, în vreme ce Kreisler a tras extrema consecinţă a acestei valorificări a funcţiunii vibrato-ului : el nu numai că a recurs la un mai larg şi intens vibrato, dar chiar a încercat să înnobileze pasaje mai repezi, prin mijlocirea unui vibrato care, în mod admisibil, era mai mult latent decît manifest, mai mult gîndit decît executat. El însuşi a văzut în această înlocuire a studiului *uscat prin valori expresive, izvorul răspunsului care, anii trecînd, l-a aflat în auditiile sale".*

* *The memoirs of Carl Flesch* Rokliff Publishing Corporation London 1957

** n.n : în germană în text (de la beben = a tremura).

Mai departe, Flesch evidențiază, în memoriile sale, alte importante elemente ale tehnicii lui Kreisler. El arată că înaintea lui exista principiul de nezdruncinat al folosirii arcușului în întregime. Or, exemplul lui Kreisler a dovedit că măreția și intensitatea interpretativă nu sînt legate de întrebuințarea „întregului arcuș". Tehnica sa de arcuș era înaltă, spune Flesch, în redarea ritmurilor caracteristice, iar elanul acesteia stă alături de însușirile sale tonale.

Marele violonist nu a fost însă un tehnician în sensul strict al cuvîntului, ci un artist sensibil cu o viguroasă personalitate, care a pus la contribuție inovațiile mai sus arătate în scopul majorării forței de expresie a cîntului, a redării în chip emoționant a muzicii.

★

În prima perioadă a activității sale, Kreisler, care dispunea de un vast repertoriu, își alcătuia programele dînd atenție nu numai lucrărilor clasice dar și celor contemporane, pe care le promova în primă audiție — ca de pildă Concertul pentru vioară de Elgar — (lucrare ce îi fusese dealtfel dedicată de compozitor). Mai tîrziu, întocmai ca și Joachim, Sarasate, Ysaye, el a contribuit la reînnoirea programelor de recital prin introducerea unor mici piese cărora le-a acordat un loc tot mai însemnat.

În ultima vreme a activității sale se mărginea însă a interpreta anumite sonate clasice, restul programului fiind alcătuit cu compoziții proprii, asupra cărora se cuvine să ne oprim.

În primul deceniu al veacului nostru Kreisler a dat la iveală mai multe compoziții personale pentru vioară și pian. Cu deosebire în „Bucuria dragostei", „Durerea dragostei", „Frumosul rosmarin" și „Capriciu vienez", cu melodia lor caldă, generoasă și captivantă, el a cîntat, cu grație și avînt, viața Vienei de altă dată, din epoca valsurilor lui Strauss și Lanner.

Cu timpul, compozitorul și-a îmbogățit considerabil repertoriul cu anumite piese scrise de el „în stilul" unor mari și vechi maeștri și care, ca și bucățile mai sus citate, s-au bucurat și se bucură de o largă popularitate.

Din aranjamentele și lucrările sale concepute în spiritul și maniera altor autori, sînt de citat Andantino *(după Padre Martini)*, Preludiu și Allegro *(după Pugnani)*, Variații pe o temă de Corelli *(după Tartini)*, Serenada spaniolă *(după Chaminade)*, Chanson Ludovic XIII și Pavană *(după Couperin)*, Siciliana și Rigaudon *(după Francoeur)* Vechiul refren *(după Brandl)* și încă *altele.*

Așa cum s-a aflat mai tîrziu (Kreisler însuși a dezvăluit acestea în 1934), toate piesele au fost de creație absolut personală.

*„La epoca aceea — a afirmat compozitorul — am ezitat să le trec pe numele meu crezînd că aș fi lipsit de modestie". Această „mistificare" a făcut, cu mai bine de un sfert de veac în urmă, destulă vîlvă. Kreisler a fost atacat de unii critici și chiar mai recent, muzicologul Kurt Blaukopf *) a pus întrebarea dacă „este realmente o grijă de tact care l-a determinat pe Kreisler să ascundă că este adevăratul autor al acestor compoziții, sau mai degrabă gîndul că el știa că aceiași critici care se arată nemiloși în privința operelor contemporane, părăsesc orice rigoare în judecata lor, și devin de o mare indulgență, cînd e cazul să vorbească despre opere vechi, tradiționale și de un clasicism de multă vreme consacrat?" Dar tot Blaukopf relatează, mai departe, că violonista sovietică Galina Barinova l-a asigurat că, în cursul unui turneu întreprins în R.P. Chineză, dintre toate piesele prezentate, cel mai mare succes l-a avut...* „Tamburina chinezească", *cunoscuta piesă de virtuozitate scrisă de Kreisler în spiritul muzicii chineze — ceea ce e o confirmare în plus a măiestriei cu care compozitorul mînuia „pastișa" (în cel mai bun sens al cuvîntului) în piesele sale.*

A mai compus și alte lucrări. A scris în domeniul exigent al muzicii de cameră (un cvartet de coarde) precum și o operetă („Flori de măr"). Dar gloria i-au asigurat-o micile piese pentru vioară și pian care fac înconjurul lumii, și care nu lipsesc din repertoriul nici unui violonist.

Este de subliniat că toate aceste piese de invenție personală (circa cincizeci) denotă mult bun-gust, iar cînd au reprezentat aranjamente sau adaptări, ele au fost realizate cu o remarcabilă artă, în stilul propriu fiecărui compozitor.

Kreisler rămîne, incontestabil, un mare artist.

Cu el dispare ultimul reprezentant al strălucitei generații de violoniști dintre cele două veacuri — în frunte cu Ysaye, Enescu, Thibaud — care au ilustrat arta cîntului la acest instrument atît printr-o înaltă virtuozitate și un negrăit farmec al interpretării, cît și prin creații valoroase ce le-au asigurat un nume durabil în istoria muzicii.

J.-V. PANDELESCU

Un poet al pianului: Sofroniţki

S-a stins din viață Vladimir Sofroniţki, unul din marii pianiști sovietici. E o pierdere grea pentru artă, iar cei care l-au văzut și auzit cîndva pe acest neobișnuit artist, o simt cu acută durere.

„Arta lui stîrnea un simțămînt foarte *ascuțit* de frumusețe". „Îți venea să exclami ca și Faust: „oprește-te clipă". Nu exagerez — asemenea momente de întîlnire cu arta sînt dintre cele mai rare și prețioase în viață" — scria G. Neuhaus despre Sofroniţki cu trei luni înainte de moartea acestuia. „Orbitoare protuberanțe de frumusețe, pe care le zvîrle încontinuu soarele lui Sofroniţki" — astfel vorbea el despre arta înflăcărată a pianistului.

Da, arta lui Sofroniţki nu era splendoarea olimpică, dătătoare de desfătări înalte, dar marmoreene. Ea reprezenta o ardere permanentă a spiritului creator neliniștit, mîndru, sfredelitor.

*) Kurt Blaukopf *Les Grands virtuoses* Corréa Paris 1955.

Împreună cu Soloviev-Sedoi și Boris Asafiev (dreapta)-1942

Arta aceasta atrăgea magnetic pe ascultători conducîndu-i într-o lume deosebită care era lumea lui Sofroniţki.

Întreaga lui carieră pianistică s-a desfăşurat la Leningrad şi Moscova. Recunoscut şi apreciat din 1928 în Polonia şi Franţa, Sofroniţki s-a impus ca unul din cei mai valoroşi pianişti sovietici. Apoi însă, numai ascultătorii sovietici au fost preţuitorii entuziaşti ai artei lui Sofroniţki.

Păcat că marea lui artă nu s-a putut desfăşura în continuare şi peste hotare datorită sănătăţii sale precare. Dar dacă sfera geografică a fost limitată, poate că nici unul din marii pianişti contemporani ce străbat lumea în lung şi în lat nu a absorbit atîtea raze invizibile de dragoste, atîta curent de înaltă frecvenţă al emoţiei, cîte s-au revărsat la concertele lui în cele cîteva săli în care a cîntat el. Timp de 40 de ani (cu cîte 17—20 concerte pe stagiune) sălile erau umplute pînă la refuz de cei care veneau să trăiască emoţii de neuitat.

Începînd din 1921, Sofroniţki — pe atunci proaspăt absolvent de conservator — îşi cîştigă dragostea publicului extrem de exigent din Leningrad. Vom aminti că în memoria tuturor erau proaspete impresiile lăsate de Skriabin, Rahmaninov, Hofmann, Godovski, Busoni. Nu întunecau gloria lui Sofroniţki nici turneele faimoşilor Schnabel şi Petri, nici noile talente (ca de exemplu al lui Horowitz). Cei ce l-au ascultat pe atunci mărturisesc că publicul simţi repede profilul unic al acestui pianist; nu era vorba de o manieră exterioară nouă, subliniată spectacular, de o originalitate ce stîrneşte senzaţie şi curiozitate; era pur şi simplu, darul de a iniţia în frumuseţea adevărată a artei.

Cu timpul, popularitatea lui Sofroniţki a crescut tot mai mult şi în orbita artei sale pianistice au intrat şi noile generaţii. Dragostea pentru el nu a putut fi ştirbită de glorioasa pleiadă a laureaţilor mondiali de după 1930; ea nu a slăbit nici atunci cînd s-a ivit la orizont cel de-al doilea astru al pianisticii sovietice — Sviatoslav Richter.

Forţa de sinteză şi generalizare a lui Richter a subliniat parcă şi mai mult originalitatea absolut inimitabilă a artei lui Sofroniţki. Farmecul lui Sofroniţki, puterea lui de impresionare erau cu totul aparte.

Pianistul apărea pe scenă timid, străin, cu privirea întoarsă înnăuntru: cînd cînta, în ochii lui cenuşii juca o flacără stranie şi întunecată. După un concert, nu puteai vorbi; cascada adjectivelor obişnuite era neputincioasă faţă de taina celor trăite.

În sală, cînd cînta Sofroniţki, domnea o atmosferă de adîncă reculegere; nimic din foiala şi agitaţia uneori artificială de la concertele celebrităţilor în turneu. Arta lui Sofroniţki invita la interiorizare. Există o seamă de interpreţi buni, chiar mari, la care auditorul îşi exprimă şi caută confirmarea entuziasmului în privirea vecinului. Spre deosebire de alţi artişti care se adresează publicului în mod global, Sofroniţki vorbea cu

toți, adresîndu-se fiecăruia în parte, el îi dezvăluia „o anume taină a celor interpretate; ceva al tău, chinuitor de al tău, trăit, auzit cîndva în fundul sufletului". (Neuhaus).

Cu sufletul plin, ascultătorul pleca acasă ducînd cu sine nu numai pe Schubert, Skriabin, Schumann sau Beethoven, dar parcă înainte de toate pe Sofroniţki.

Sofroniţki nu cînta niciodată la fel una şi aceeaşi lucrare; concertele lui cuprindeau întotdeauna momente de surpriză; ele erau legate de dispoziţia momentului, dar în special de veşnica sa nemulţumire creatoare. În lucrări cîntate de zeci de ori, el regăsea mereu ineditul. „Uite, zicea el, data viitoare voi cînta preludiul în Fa diez de Chopin atît de lent, încît totul va fi altfel, nici n-o să-l recunoşti" [1]) şi acest „*altfel*" era întotdeauna convingător, adînc simţit. Iar ascultătorii, martorii acestor căutări, nu puteau hotărî niciodată ce era mai frumos — interpretarea de la care a plecat sau aceea la care a ajuns Sofroniţki — într-atît erau de emoţionante toate realizările sale.

....„Pentru mine cea mai mare laudă este de a mi se spune că interpretarea mea e discutabilă. În interpretarea lui Chopin doresc veşnic noul. Mi se pare însă că mulţi pianişti se simt sclavi ai formelor învechite de interpretare. Reuşita depinde de fantezia pianistului şi, sigur, de gust, de bun simţ." [2])

Dar Sofroniţki nu recurgea niciodată la căutări formale, originalitatea sa nu era niciodată forţată. De ce i-ar fi trebuit toate acestea cînd era el însuşi atît de deosebit? Şi oricît de diferit cînta de la o dată la cealaltă, îl recunoşteai întotdeauna de la primele măsuri, prin frazarea sa, prin întreaga sa manieră imposibil de imitat.

Artistul acesta era departe de pianiştii care lucrînd la o piesă, caută să o toarne într-un fel de şablon ideal. În această privinţă e interesantă părerea lui despre imprimările pe disc. Sofroniţki spunea despre sine că seamănă cu Miron Poliakin (mare violonist, profesorul şi precursorul lui Oistrah): „Poliakin cînta uneori pentru disc şi reascultîndu-se imediat rămînea mulţumit, dar peste o oră i se părea că lucrarea se poate cînta cu totul altfel, mult mai bine şi regreta, se căia că a făcut imprimarea. Aşa sînt şi eu" (relatat de I. Nikonovici).

Unele trăsături ale personalităţii artistice a lui Sofroniţki (lirism intens, sensibilitate ascuţită, tendinţa spre elevaţie, preferinţele sale pentru compozitorii romantici) nu trebuie să ducă la concluzia că era el însuşi un romantic întîrziat. Acelaşi Nikonovici povestea: „îl revăd pe Sofroniţki plimbîndu-se pe aleile parcului, înalt cu statura mîndră, cu faţa inspirată şi ochii neliniştiţi, cu vorbirea cam nervoasă. Tocmai spunea că trebuie să păstrăm cu orice preţ frumuseţea romantică în viaţă şi artă. „Dar ştii dumneata" — îmi spuse el pe neaşteptate „şi eu mă lupt cu romantismul. El are multe minusuri: răvăşeală, exagerări, lucruri de prisos — toate acestea trebuiesc eliminate. Noi am ajuns în secolul nostru la ceva mai puternic. Tocmai mă străduiesc în direcţia aceasta; vreau să mă purific de tot ce e inutil."

Încă mai bine putem înţelege credo-ul său artistic din atitudinea faţă de Van Cliburn.

„Cliburn l-a zguduit. Vorbea mult despre el, cu entuziasm, dar totodată găsi repede şi ceea ce îi era lui străin. „Pentru vîrsta sa e genial" — spunea el — „acum nu i-ai putea cere nimic mai mult; dar, ştii d-ta" — şi aci căzu pe gînduri — „marea artă este aşa: lavă încinsă, dar pe deasupra şapte platoşe! La Cliburn emoţia incandescentă există, dar mai lipsesc vre-o şase platoşe. „Sofroniţki vorbea cam în glumă dar se exprima în fond pe sine. Arta sa era numai lavă ce irumpe, ferecată însă în zalele unei mari înţelepciuni". [3])

Sofroniţki s-a căutat pe sine timp de 40 de ani, tinzînd spre o cît mai mare concentrare în expresie. Drumul său creator pleacă de la „tînărul şi arzătorul vrăjitor" din 1921, ajungînd la perioada severă în care şi-a durat cele „şapte platoşe" trecînd la un stil foarte dramatic. În prima perioadă Sofroniţki cucerea prin sunete ireale şi flăcări demonice, prin poezie şi rafinament.

În cea de a doua perioadă el începu să se „limiteze" fără cruţare, căutînd o concepţie unitară a fiecărei lucrări, renunţînd la tot ceea ce poate fărămiţa ideea. Anii celui de al doilea război mondial au dus la o mare cotitură în arta sa; lirismul impulsiv se transformă în stoicism patetic. Interpretarea devine aspră, apropiindu-se de tragic, zguduitoare pînă la durere. Trăsăturile acestea se cristalizară atunci cînd artistul deveni conştient de menirea sa:

„Cînd începu Marele Război pentru Apărarea Patriei, mi s-a părut dintr-o dată că arta mea de pianist a devenit inutilă. Dar în curînd pricepui: în timp ce oamenii cei mai buni apără fiecare petec de pămînt sovietic, în timp ce fiii noştri (şi al meu printre ei) se bat pe front, noi — artiştii sovietici — trebuie să ridicăm prin arta noastră forţele morale şi fizice ale poporului, trebuie să-l mobilizăm la distrugerea duşmanului. Cînd îmi deveni limpede pentru ce trebuie să cîntăm, am simţit şi *ce anume* şi *cum* trebuie cîntat. Multe lucrări care îmi plăceau şi le cîntam înainte, mi-au devenit dintr-o dată mici. Era nevoie de o muzică a marilor simţăminte, eroică, mobilizatoare. Poate că numai atunci am înţeles pe deplin măreţia „Appassionatei" lui Beethoven şi chemarea eroică a Sonatei a III-a de Skriabin." [4])

Aceste rînduri reţinute dar emoţionante arată starea sufletească a artistului în anii aceia: „...În Leningradul îngheţat a avut loc anul trecut la 12 decembrie un concert pe care nu-l pot

---

1) I. Nikonovici: „Amintiri despre Sofroniţki": în „Sovetskaia Muzika" nr 12 din 1961

2) Din convorbirea lui Sofroniţki cu Adjemov („Sovetskaia Muzika" nr. 2/1960).

3) Nikonovici, idem.

4) Din articolul lui V. Sofroniţki publicat în „Literatura şi arta" nr. 45 la 7.XI.1942.

uita. În sala teatrului Pușkin termometrul arăta minus trei grade. Publicul format din apărătorii orașului, ședea îmbrăcat în șube. Eu cîntam în mănuși cu vîrfurile tăiate. Dar cum eram ascultat și cu ce dispoziție cîntam... Cît de scumpe îmi sînt aceste amintiri"... [5])

În anii de după război, critica începu să semnaleze și ea tendințele noi în arta lui Sofroniţki: ascetismul voit, limitarea conștientă a paletei pianistice, năzuința spre „linia mare", monumentalitatea concepției.

Sofroniţki vorbind despre tendința sa spre compact și măreție spunea într-o conversație: „Cînd sînt acasă, îmi imaginez sala mare, pentru ca pe estradă să nu cînt, vorba ceea, „țîrțîr" la ureche!"

Trăsăturile noi se exprimă de exemplu prin tendința de frînare a tempilor pentru a obține o tensiune interioară mai pronunțată; apar accente puternice și grele (îndeosebi la mîna stîngă) cu scopul nu numai de a organiza ritmul și forma, ci mai ales de a reține valul fierbinte al sentimentelor ce amenință să spargă digul puternic al intelectului.

Aceasta nu înseamnă că Sofroniţki se apropie în ultima perioadă de austeritatea lui Rahmaninov-pianistul. Delicatețea, trepidanța, flacăra, sarcasmul tînărului Sofroniţki — toate acestea nu dispar: toate acestea există, dar publicul le vede prin sita celor „șapte platoșe". De aci, marea impresie de intensitate și adîncime a artei sale.

Monumentalitatea, linia mare, nu au fost plătite cu prețul scump al pierderii detaliilor. Sofroniţki schimbă doar centrul de greutate, retrăgînd viața detaliilor de la suprafață în adîncurile țesăturii sonore, incluzînd-o în discursul general care devine tot mai sever și mai simplu. Un perfect echilibru al jocului celor două mîini, pedalizarea subtilă, o stratificare splendidă de timbre, independența și expresivitatea excepțională a mîinii stîngi, toate acestea creiau bogata viață interioară a detaliilor; o viață, însă atît de firească, încît nu distrăgea atenția și nu ștergea conturul general obținut cu atîta autoritate. Îmbinarea liniei mari, a reliefului simplu cu nuanțele ultrafine și detaliile foarte vii dar abia sesizabile, iată trăsătura principală a stilului lui Sofroniţki.

Fiind suferind, în ultimii ani ai vieții, Sofroniţki începu să cînte mai rar. Între 1955 și 1958 numele său nu mai apare pe afișe. Cînd se prezintă însă din nou publicului, sălile redevin neîncăpătoare. Boala nu lăsase parcă nici o urmă și Sofroniţki mergea mereu înainte, căutînd noul. Concertele din toamna anului 1960 fură cîntecul său de lebădă; ele avură o strălucire care a surprins pe toată lumea. Criticii vorbeau de o *nouă etapă* în creația pianistului. Arta lui a devenit „mai explozivă, mai vulcanică... uriașul lui temperament izbucnește nepotolit ca în primii ani ai carierei. „Noua etapă" nu reprezintă însă o întoarcere la tinerețe, ci mișcare înainte, căutarea unei sinteze a tot ceea ce a fost mai bun în creația marelui artist". [6])

Repertoriul lui Sofroniţki era de-a dreptul uriaș. El cuprindea lucrările a 70 de compozitori. Desigur, printre ei erau compozitori foarte iubiți, cărora Sofroniţki li se consacra în întregime. Sofroniţki era foarte apropiat de Skriabin, de altfel mai mult în spirit, decît prin manieră artistică. El încerca pentru Skriabin o dragoste infinită (mai degrabă o patimă); spunea că încă din tinerețe Skriabin „a pus stăpînire" pe el, pentru întreaga viață. În 1925 un ciclu de recitaluri ale sale comemora 10 ani de la moartea compozitorului; un public imens îl denumi atunci pe Sofroniţki „interpretul nr. 1 al lui Skriabin". Timp de trei decenii această sentință a melomanilor a rămas neatacată de vreun interpret...

În Chopin, Schumann, Schubert, Liszt, Debussy, Prokofiev, Sofroniţki rămînea același artist inspirat, smulgînd din lira fiecăruia acorduri inimitabile.

Tragismul Sonatei în si bemol a lui Chopin, lirismul de luminoasă tristețe a sonatei în si minor, farmecul dramei ascunse în mazurci, poezia aspră și grația feminină a baladelor, dramatismul monumental al polonezelor — toate acestea căpătau o culoare foarte personală în interpretarea lui Sofroniţki. Cu totul memorabile erau Preludiile de Chopin; fiecare din ele palpita de viață, fiind totodată ca și finisat de o mînă de sculptor; în același timp, o mare logică simfonică făcea totul să curgă, să se lege strîns.

Sofroniţki, ca nimeni altul, știa să facă monoliți din piese mici; ca exemple: „Carnavalul", „Noveletele", „Piesele fantastice" de Schumann, Preludiile de Rahmaninov, cele ale lui Skriabin și altele.

„Studiile simfonice" de Schumann au constituit una din marile sale creații. Era emoționant să urmărești aci conflictul implacabil dintre bărbăția laconică, statuară a expresiei și viața care fierbea undeva dedesubt, făcîndu-te să vibrezi dureros la fiecare accent aspru și greu.

Sofroniţki a simțit printre primii lirismul adînc dar pudic al lui Prokofiev. Nimeni nu știa să redea mai bine ca el furia „Sarcasmelor" aceluiași compozitor; interpretarea acestora rămîne una din capodoperele sale.

Dar cu cîtă prospețime reînvia Sofroniţki piese „băute" pînă la fund ca „Mefisto-Vals", „Dansul gnomilor", „Feux follets" ale lui Liszt. În ultima din ele o virtuozitate amețitoare isca o lume de flăcări fantomatice, amenințătoare și rele; în comparație cu interpretarea lui Sofroniţki, toate celelalte apar reci și palide.

În „Kreisleriana" lui Schumann, capriciul hofmanian al marelui romantic era îngroșat pînă la tragic. De altfel tot ce e sarcastic, ispititor, diabolic capătă la Sofroniţki o exprimare nemaipomenită. Ne amintim, în interpretarea sa, de în-

5) Idem.

6) „Sovetskaia Muzika" nr. 1 din 1961, pag. 139.

tregul şir de lucrări „mefistofelice": Sonata de Liszt, „Poemul satanic" al lui Skriabin, Sonatele a 7-a şi 9-a de acelaşi compozitor etc. etc. Demonismul său nu era însă acela romantic convenţional; el căpăta conţinut psihologic, devenea tragic, închidea un vis emoţionant de frumuseţe. Aşadar în locul unei schematice butaforii a „răului" (exprimate retoric) — o întreagă lume de nelinişti, în care *realismul pasiunilor* se împleteşte cu subtile viziuni poetice.

În Debussy — o paletă de nuanţe indefinisabile, o pedalizare de basm; aici simţeai fineţea şi desăvîrşirea lui Sofroniţki, fantezia lui atît de rafinată, care nu ducea însă la o contemplare estetizantă de frumuseţe „pură" şi decorativă. Generozitatea, arderea interioară dădeau emoţie interpretării sale.

Neuhaus scria foarte frumos în articolul citat mai sus: „Rafinamentul său nu admite nimic grosolan, ţipător, agresiv, prea sentimental, prea pătrat, nimic „obligator" (fie chiar în sensul cel mai bun), nu are nimic comun cu alambicarea bolnăvicioasă a artiştilor rupţi de viaţă şi adevăr... Nu, acest „rafinament" este una din florile splendide ale vieţii, ale culturii — una din minunatele ei cuceriri, fără de care arta cu greu ar cuceri înălţimile".

Sofroniţki putea fi însă şi uimitor de simplu în efuziunile sale. Tristeţea adîncă din „Morarul şi pîrîul" lui Schubert trecea spre auditor cu o naturaleţe absolută, din fundul inimii.

Dar este imposibil să enumeri toate lucrările care au ţinut cu sufletul la gură pe toţi cei mulţi care l-au admirat pe Sofroniţki: e cu neputinţă să redai măcar pe departe ideile, trăsăturile specifice ale acestui poet unic. Poate că cea mai bună imagine ne-o lasă totuşi imprimările fragmentare şi imperfecte ce au rămas de pe urma lui.

Artist cu totul deosebit, Vladimir Sofroniţki va stărui mereu în amintirea celor ce au avut fericirea de a se împărtăşi din lumea sa.

NINA VIERU

Augustin Bena

La 10 ianuarie a încetat din viaţă, la Cluj, compozitorul Augustin Bena. El aparţine generaţiei muzicienilor precursori, care, în frunte cu George Dima, Ion Vidu, Iacob Mureşanu şi Tiberiu Brediceanu, au militat pentru dezvoltarea culturii muzicale în această parte a ţării.

Augustin Bena s-a născut la 29 octombrie 1880, în comuna Pianul de jos de lîngă Sibiu. Culegerile sale de melodii populare datează din anii liceului, pe vremea cînd cercetările folclorice se aflau la început. Activitatea reuniunilor de cîntări din oraşele Braşov şi Sibiu au stimulat interesul lui Bena pentru arta muzicală. El a urmat apoi Conservatorul din Berlin, unde a fost elevul lui Max Bruch (compoziţie), Franz Schutz (contrapunct), Karl Heymen (pian) şi Max Stange (canto). Mai tîrziu s-a înscris la un curs de specializare, la Conservatorul din Bucureşti, unde a fost îndrumat de D. G. Kiriac şi Alfonso Castaldi. *Serenada pentru orchestră de coarde* este o dovadă a influenţei pe care au exercitat-o asupra sa lucrările lui Castaldi.

Augustin Bena şi-a început activitatea componistică la vîrsta de optsprezece ani. El a figurat încă din 1898 în programul tuturor concertelor corale din oraşele ardelene cu transcrieri de piese populare şi clasice pentru voci egale sau mixte. Kiriac îi prezintă în cadrul concertelor societăţii „Carmen" lucrările *Eu mă duc, codrul rămîne*, *Mori mîndro*, *Horia bea la făgădău* şi *La fîntînă*. Aceste transcrieri corale păstrau cu fidelitate prospeţimea citatelor, caracterele lor melodice, ritmice şi armonice, dezvăluind în special caracterul modal al melodiilor populare.

Augustin Bena a desfăşurat o pasionată activitate de animator muzical. El a instruit numeroase coruri, dînd cu ele concerte în multe localităţi, a pus în scenă, cu formaţii de amatori, piese de Alecsandri, Caragiale, Goldoni, Cehov ş.a., în multe din ele interpretînd rolurile principale. A tradus libretele şi a reorchestrat, după necesităţile ansamblurilor instrumentale de care se folosea, operete şi opere; a tălmăcit în romîneşte textul oratoriului Samson de Haendel, pe care l-a prezentat în primă audiţie. A prelucrat piese corale din repertoriul preclasic, clasic şi romantic — de la Palestrina, Bach şi Gluck, la Weber, Ceaikovski şi Smetana —, dovedind pricepere. Compozitorul a utilizat în lucrările sale o scriitură simplă şi accesibilă. Pentru a pune melodia în relief, el foloseşte cu pricepere contrastul de nuanţe dinamice, notele ţinute sub care brodează o figuraţie melodico-ritmică sugestivă. Multe din piesele lui sînt ţesute pe teme de dans popular (*Bobocele şi inele*, *Spune, mîndro*, *maichi-ti*, *Luminiţa*, *Badea meu*, *Ia mai zi măi din vioară*, *Cărăruşe de pe deal* ş.a.). Compozitorul a căutat să sugereze prin procedee onomatopeice, tehnica de acompaniament a instrumentelor populare, ceea ce conferă culoare lucrărilor sale.

Activitatea lui Augustin Bena s-a desfăşurat rodnic şi în domeniul pedagogiei muzicale. În şcolile medii, la cursurile de specializare a profesorilor de muzică la Catedra de teorie şi solfegii, armonie şi dirijat coral, de la Conservatorul din Cluj, compozitorul a contribuit la pregătirea tinerelor generaţii. Bena a publicat unul din primele manuale de teorie a muzicii (1924) ca şi tratatul de dirijat, predat ca material didactic la Conservatorul de muzică din Cluj, publicat de Editura Muzicală în 1956.

GEORGE SBIRCEA

ION VOICU:

Oistrah în mijlocul nostru

După concertul de Beethoven, dirijat de George Georgescu

Vizita pe care David Oistrah ne-a făcut-o în ianuarie, reprezintă incomparabil mai mult decît un obişnuit turneu de concerte. David Oistrah, unul dintre cei dintîi muzicieni sovietici care au concertat la noi după eliberare, a revenit apoi de multe ori, atras de meleagurile şi de poporul nostru ospitalier, de amiciţia cu George Enescu, George Georgescu şi ceilalţi muzicieni, precum şi de publicul ce i-a făcut, de fiecare dată, o primire entuziastă. Adevărul este că marele violonist şi-a cucerit, la noi, simpatii trainice, datorite atît artei sale minunate cît şi a acelui cald umanism ce răzbate în toată fiinţa sa. De altfel, concertele Oistrah nici nu mai au nevoie a fi anunţate prin afişe căci de îndată ce s-a aflat despre ele, biletele sînt reţinute de multitudinea celor ce doresc să-l vadă, să-l asculte.

Apariţia sa în scenă e de o naturaleţă, de o simplitate care atrage şi cucereşte. David Oistrah are o stăpînire de sine care impune. Frumuseţea tonului său atît de robust şi pătrunzător, în acelaşi timp cald, vibrant şi nuanţat, captivează pe oricine, din capul locului. În acelaşi timp, David Oistrah eşafodează o lucrare, o construieşte ca un adevărat arhitect al sonorităţilor, dîndu-i proporţii armonioase, logice, şi — cînd e cazul — monumentale. Cel mai bun exemplu ni l-a oferit, sub acest raport, Concertul de Beethoven, pe care l-a realizat în chip strălucit ca arhitectonică, infuzîndu-i o viaţă pasionată şi tumultuoasă, de o vigoare şi un nerv ce atestau însăşi neştirbita vigoare juvenilă a interpretului.

Este de relevat că, urmărind permanent evidenţierea liniei mari a unei lucrări, David Oistrah nu pierde nimic din detalii; dimpotrivă, le subliniază, le înfăţişează în lumina cea mai justă — de unde acea impresie de plenitudine pe care o dau toate interpretările sale.

Maestrul George Georgescu a asigurat colaborarea exemplară dintre solist şi orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" datorită căreia lucrarea a apărut ca un adevărat monolit, durat armonios, impozant, grandios. Entuziasmului publicului, David Oistrah i-a răspuns cu Romanţa în sol major de Beethoven, redată cu o notă lirică sobră, de mare distincţie.

A urmat recitalul.

Artistul, care dispune de un uriaş repertoriu, îşi alcătuieşte programele sale avînd totdeauna în vedere că un recital, ca şi un concert, se adresează în primul rînd marelui public. De aici grija ca în muzica pe care o prezintă, să primeze melodia, să fie cît mai accesibilă. Am ascultat astfel Sonata în re major de Leclair — lucrare valoroasă, în care gîndirea muzicală a compozitorului se inspiră din anumite dansuri de origine populară ca *Sarabanda* şi *Tambourin*. David Oistrah a redat nu numai strălucirea, chipul virtuoz al scriiturii muzicale dar şi savoarea specifică, noblețea caracteristică acestor dansuri. (De o desăvîrşită realizare atmosfera în care s-a desfăşurat Tambourin, cu basul său staţionar, evocator al musettei franceze).

Din Beethoven, maestrul a ales ultima sonată pentru vioară şi pian, a 10-a, în sol major. Deşi nu e animată de acel suflu tumultos şi ardent al sonatei Kreutzer de pildă, lucrarea are pagini inspirate, de o elevată poezie şi care ne-au fost restituite cu o varietate şi finețe a expresiei, admirabile.

Partea a doua a programului ne-a oferit prilejul să ascultăm Fantezia în do major op. 159 de Schubert — una din puţinele lucrări ale compozitorului scrise pentru vioară şi pian. Dincolo de înalta măiestrie cu care au fost executate toate pasajele de bravură interpretul ne-a redat cu subtilitate şi vervă acea graţie ingenuă, tipic schubertiană, fiind de subliniat că minunata interpretare ne-a făcut să uităm de dimensiunile, ce apăreau uneori, excesive, ale acestei piese de concert.

Este cunoscută dragostea şi atenţia, mai mult decît atît, pasiunea pusă de maestru cînd e vorba să popularizeze muzica rusă şi sovietică, nelipsită în nici unul din recitalele şi concertele sale. Astfel, am fost impresionaţi de profunzimea sentimentului dramatic cu care a interpretat „Scena despărţirii şi moartea Juliettei" din baletul „Romeo şi Julietta" de Prokofiev, în transcrierea lui Borisovski ca şi de vivacitatea şi exuberanţa aduse în „Dansul rus" din baletul „Petruşka" de Stravinski.

Pianul a fost ţinut de Frida Bauer care a participat activ şi muzical avînd o contribuţie remarcabilă la buna prezentare a muzicii.

Piesele înscrise în program precum şi suplimentele acordate (Debussy — partea a doua din Sonată; Ceaikovski — Vals-scherzo; Sarasate — Zapateado; Sibelius — Nocturnă) redate în stilul propriu şi cu o profundă adîncire a conţinutului lor de emoţii şi idei, ne-au dat prilejul să preţuim odată mai mult valoroasele disponibilităţi interpretative ale marelui artist sovietic, iar demonstraţiile de dragoste ale publicului au transformat fiecare concert în adevărate sărbători muzicale, de durabilă amintire în sufletul nostru.

Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu

Nu numai pentru că are titlu anume (atît în întregime cît și pentru fiecare parte) și dedicație („orașului meu natal și Filarmonicii ploiștene, în amintirea începuturilor mele muzicale"), Simfonia ploiești-eană a lui Paul Constantinescu este, întrucîtva, o lucrare programatică cu caracter autobiografic, ci îndeosebi pentru că discursul muzical evoluează conform unei logici programatice. Această logică se îmbină organic cu formele consacrate în ciclul simfoniei în genere. Iată de ce nu putem povesti muzica sau vorbi despre lucrare la modul general. Cîteva jaloane, privind desfășurarea „acțiunii", se impun însă.

Cele patru părți ale lucrării urmăresc, cronologic, momente din viața oamenilor de pe meleagurile prahovene, unde a trăit, o vreme, compozitorul. Judicios alese, pentru a oferi contrastele cerute de construcția simfonică, acestea descriu copilăria („Început" — partea I), tinerețea („Idilă prahoveană" — cea de a II-a), zilele de tristă amintire ale războiului („Muncă întreruptă" — partea următoare) și avîntul nestăvilit al vieții noi („Ce-ți doresc eu ție" — finalul). Compozitorul este un optimist viguros, un liric subtil. Limbajul orchestral ales, ce evită prețiozitatea, o face accesibilă formației pentru care a fost scrisă.

Temele, în stilul propriu compozitorului se caracterizează prin concizione și pregnanță, aceasta mai puțin vizibilă în prima parte a Simfoniei care este un iureș de voioșie ghiduș. Intonațiile pline de candoare, specifice cîntecelor celor mici, mobilitatea caleidoscopică a succesiunii lor, orchestrația plină de colorit amintesc ascultătorului universul copilăriei. Coda cu sonorități potolite, evocă acea epocă. A doua parte prezintă o desfășurare melopeică la coarde, suprapusă unei țesături polifonice. O învoiburare sonoră aduce, spre mijloc, un contrast dramatic ; prima idee revine într-o altă învesmîntare orchestrală, încheind această pagină simplă și patetică. O revărsare sonoră nestăvilită ; tema încearcă să se contureze pînă se definitivează năvalnică la viori : înaripată, plină de forță, exprimă munca poporului în partea următoare ; urmează o temă — a doua — cu caracter liric. Războiul inuman este sugerat într-o scurtă secțiune centrală ; momentul ar fi permis soluții orchestrale spectaculoase, sonorități dure. Autorul le evită însă, reluînd și mai impetuos temele muncii pașnice. Jerbe sonore, foc de artificii, serbare populară : debutul ultimei părți, în care tema biruitoare a trompetelor va genera subiectul unei ample fugi a cărei desfășurare, ce culminează în final, reprezintă omagiul artistului adus vieții noi, construcției socialismului, poporului.

Elementele melodice și orchestrale sînt convingător și cu personalitate întocmite. Concizia primei părți ar fi putut, credem, antrena construcția corespunzătoare a celorlalte. Secțiunea mediană a părții a II-a nu a apărut, la această primă execuție, suficient de conturată, iar fuga finală, admirabilă ca soluție de principiu, se afirmă oarecum puțin integrată stilului întregii lucrări.

În raport cu intențiile creatoare privind conținutul și realizarea acestei lucrări, Simfonia ploiești-eană este o lucrare convingătoare, pătrunsă de sinceritate. Scriitura sa o face larg accesibilă orchestrelor noastre, cărora li se recomandă călduros.

Simfonia a XIII-a de Dimitrie Cuclin

Din marele număr de simfonii compuse de Dimitrie Cuclin, pînă nu de mult era cunoscută îndeosebi Simfonia I. În ultima vreme, în concertele unor Filarmonici au fost prezentate în prima audiție Simfoniile XI și XIII. Publicul bucureștean a luat cunoștință de această ultimă lucrare datorită unui recent concert al Filarmonicii de Stat „George Enescu", condus de dirijorul Mircea Basarab.

Mai întîi elev al lui D. G. Kiriac și Alfonso Castaldi — la Conservatorul din București — Dimitrie Cuclin și-a întregit pregătirea muzicală ca elev al lui Widor și d'Indy la Schola Cantorum din Paris. Simfonia I cu al cărei Scherzo a fost inaugurată acordarea premiului de compoziție (gradul I) de George Enescu acum o jumătate de veac — releva într-adevăr valoroase însușiri de simfonist ale compozitorului, care traducea în viață învățămintele maeștrilor săi. Păstrînd principiile severe ale dezvoltării ciclice, vădind influențele directe ale muzicii lui Richard Wagner și César Franck în ce privește armonia și orchestrația, D. Cuclin s-a remarcat atunci prin inspirația melodică de suflu larg, printr-un meșteșug sigur al dezvoltării simfonice. Audiția acestei lucrări la Uniunea compozitorilor în 1956 precum și prezentarea ei în emisiunile radiofonice sînt cît se poate de edificatoare în această privință.

O mare parte din lucrările de acest gen ale compozitorului au fost scrise în trecut și nu au fost interpretate. Acest fapt a fost poate în măsură să aibă repercursiuni asupra evoluției sale creatoare.

Dacă Simfonia XI, concepută a fi un omagiu adus lui Mozart, dovedește o anumită prospețime a melodiei, iar stilul clasicizant este îndreptățit prin intenția compozitorului de a evoca muzica lui Mozart, Simfonia XIII pune problemele evoluției specifice a compozitorului, la cinci decenii de la începutul experienței în acest domeniu.

Această lucrare a fost scrisă în anul 1951, în cinci săptămîni. Ea cuprinde 4 părți, dezvoltate în tiparele tradiționale, pornind de la o singură temă de bază. Faptul că această temă inițială este prea larg desfășurată în raport cu resursele ritmico-intonaționale de care dispune, creează o atmosferă statică care se răsfrînge dealungul întregii simfonii. Tema a doua, care are aspectul unui epizod armonic, cu o anumită putere expresivă, nu reușește să suplinească lipsa de dinamism a lucrării, accentuată și de caracterul scolastic al dezvoltării care nu potențează pe planuri noi elementele de structură ale temei inițiale.

Partea doua — Allegro vivo — un scherzo mare, se resimte de asemenea de aspectul pur construit al temei care nu izbutește să contureze o atmosferă contrastantă față de mișcarea anterioară.

Partea următoare, Andante, afirmă priceperea compozitorului de a dezvolta în variații de tip clasic un episod de coral expus inițial în canon. Însă în comparație cu experiența muzicii contemporane de utilizare a principiilor variațiunii această parte ni se pare anacronică.

Aceleași caracteristici ne prezintă finalul — Allegro maestoso — bazat pe dezvoltarea contrapunctică a materialului inițial. Autorul mînuiește procedeele polifoniei severe cu o remarcabilă siguranță dar pe acest drum se așteaptă în mod firesc mai mult aport creator.

Simfonia, care își propune să întruchipeze ideea majoră a luptei între forțele obscure și cele luminoase din viață, nu realizează acest lucru la înălțimea pe

care Simfonia I o promitea. Fără îndoială că o cauză de primă însemnătate a acestui fapt este aceea că Dimitrie Cuclin nu a menținut o legătură strînsă cu evoluția sensibilității și experiența muzicii contemporane. Poate ca această lucrare să nu constituie o caracteristică a vastei creații a compozitorului care, după cum am văzut, a debutat cu lucrări valoroase. Desigur, rîndurile de față nu pot avea un caracter concludent asupra ansamblului creației compozitorului. Așteptăm interpretarea altor simfonii, încă necunoscute publicului, pentru a ne forma o opinie mai întemeiată.

R. M.

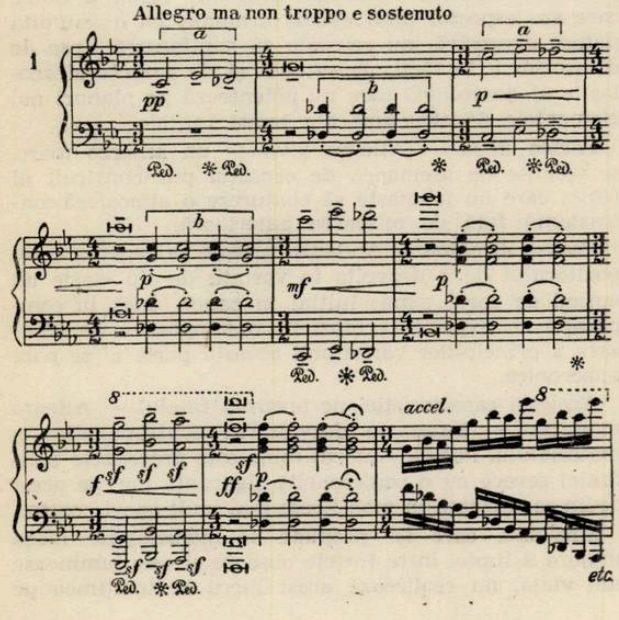
Sonata pentru pian de M. Vescan

Realizarea plastică a imaginii muzicale, tendința de clară conturare a expresiei — iată ce ar putea defini, sub aspectul stilului, Sonata pentru pian de Mauriciu Vescan. Sînt trăsături ce situează lucrarea dacă nu în sfera programaticului propriu zis dar cu siguranță în aceea a unui conținut de idei ce se relevă nemijlocit unei categorii cît mai largi de ascultători.

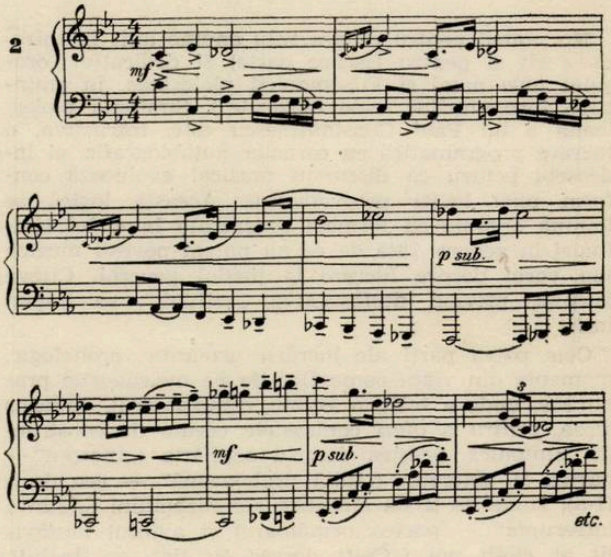
Acestei aspirații către atingerea nesovăielnică a conținutului de idei și sentimente — pe care nădăjduim a o desluși pe parcursul unei succinte analize — i se alătură, pe planul formei, un drum tot atît de sigur de realizare, acela al deducerii întregului material tematic din celule generatoare — deținătoare a potențialului ideic și emoțional, a variatelor latențe ce privesc dezvoltarea ulterioară a limbajului muzical.

Abordarea din acest punct de vedere a unei forme de prestigiul sonatei nu constituie numai o piatră de încercare în calea măiestriei, ci și una din modalitățile de cîștigare a acelei complexități — am spune simfonice (ne referim desigur la latura dramatică a noțiunii de simfonism) — pe care o comportă genul sonatei. Nu este mai puțin adevărat că procedeul ciclic servește uneori ca mască abilă și lesnicioasă pentru lipsa de inventivitate melodică... Departe de a se putea afirma același lucru despre Sonata de Mauriciu Vescan. Însăși motivele generatoare, bogate în sensuri de autentică emotivitate, vor cunoaște în plus, cu fiecare nouă înfățișare dobîndită pe parcursul sonatei o lărgire a conținutului și semnificației.

Lucrarea se bazează, așa dar, pe două motive muzicale pregnante: unul melodic (a) de o gravitate neliniștită și unul ritmic (b) prevestitor al unor viitoare dezlănțuiri de forțe (deși nimic din potolita sa tălăngire nu pare a trăda acest lucru) ce se afirmă în chiar introducerea primei mișcări:

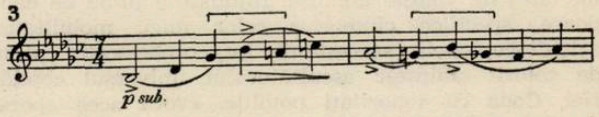


Spre sfîrșitul introducerii, motivul melodic se angajează într-un iureș de șaisprezecimi sfîrșit printr-o suspensie ce precede prima mișcare — *Allegro ma non troppo e sostenuto*. Ea debutează direct prin tema energică pătrunsă de intonații de marș în care se face recunoscut motivul melodic al introducerii:



Prima idee reprezintă în concepția compozitorului afirmarea principiilor luminoase, pozitive ale vieții.

În comparație cu aceasta, tema secundară apare ca un cîntec liric larg desfășurat:



Celula ritmică generatoare (b) devenită energică, impulsivă, constituie ultima secțiune a punții precedînd prin contrast tema secundară. Ea se va menține sub cu totul altă înfățișare în acompaniamentul temei părînd acum amintirea îndepărtată a unor trecute frămîntări. Expresia dramatică a dezvoltării rezultă din confruntarea principalelor teme ca și a întregului material al mișcării, dominată fiind însă de ritmul punctat al temei întîia (nu fără o supralicitare a secvenței).

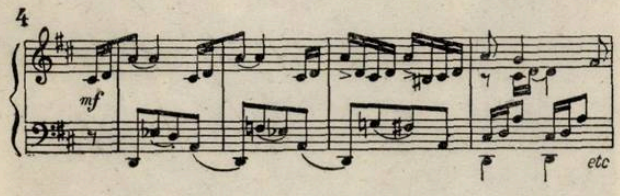
Reexpoziția, dinamizată după bine cunoscutul principiu al valorificării elementelor nou apărute în dezvoltare, se sfîrșește (în Coda) printr-o stingere treptată a sonorităților lăsînd conflictului posibilitatea rezolvării sale în paginile ce urmează.

Ritmul caracteristic din introducere (b) însoțește și tema „passacagliei" formă în care este concepută partea a doua (*Andantino*). Acest ritm devine aici un fundal, un ostinato, creator de atmosferă.

Întreaga Passacaglie (cuprinde 7 variațiuni) deși nu părăsește un sentiment general de lirică meditativă, atinge totuși unele momente de încordare, chiar sumbre. Din această cauză, mijloacele cunosc o tot mai complexă utilizare de la o variație la alta. Alături de procedeele de variație propriu zisă, recunoaștem, o „infiltrare" în contextul acestora (variația a doua și a treia) a intonațiilor temei lirice din prima parte. Mult mai substanțială este participarea motivului introducerii care constituie chiar principala sursă melodică a unora dintre variații iar, începînd cu Variațiunea a IV-a se va împleti, în bas, chiar cu tema Passacagliei.

O scurtă introducere, brăzdată de motivul inițial (a), plin de energie de astă dată și anunțînd viitoarea temă precede și finalul — *Allegretto.*

Această ultimă mișcare se caracterizează prin elan și impetuozitate iar temele, crescute din trunchiul comun al celulelor generatoare, vădesc de astă dată o explicită apropiere de cîntecul popular romînesc. Este elocventă în acest sens chiar tema refren :



Aspectul de joc al acesteia, ca și acela de cîntec liniștit al temei centrale (întreruptă doar de reminiscențe din materialul tematic anterior) contribuie la instaurarea unei atmosfere de optimism care împrăștie, la sfîrșitul ciclului, orice amintire a accentelor grave, uneori neliniștite, dramatice, care nu de puține ori au străbătut lucrarea.

Revenind la aceeași concepție ciclică destinată de compozitor întregului edificiu muzical, vom face distincție între aplicarea sa după preceptele consacrate și o altă particularitate de ordin mai curînd morfologic. Este vorba în primul caz de plasarea motivelor ciclice la locul și momentul solicitat de dramaturgie și în funcție de aceasta, de transformări melodice (intervalice) sau ritmice adecvate.

Între temele secundare : tema primei mișcări, aceea a finalului, tema passacagliei (partea a II-a) există o directă filiațiune, motivată de însăși conținutul lor de factură lirică. Dar ele conțin în același timp punctele de contact mai strînse cu intonația folclorică (din lumea modală a acesteia se preferă cu deosebire cadența pe subton). Vedem fără îndoială în această cea de-a doua trăsătură a modului de tratare ciclic, acela pe care numindu-l morfologic îl considerăm ca întregind — paralel cu ideile derivate din celulele generatoare — unitatea lucrării. Unitate există, evident, în totalitatea discursului muzical, sudat printr-o gamă îndeajuns de bogată de procedee dezvoltătoare ; dar, în plus, temele secundare aparținînd filonului liric își încorporează adesea elemente ale principalei baze ciclice (vezi passacaglia și tema secundară a finalului), realizînd astfel corelația firească ce trebuie să existe între cele două laturi ale tematismului.

Am insistat asupra uneia dintre cele mai importante elemente ale limbajului Sonatei : tematismul de esență ciclică. El este nu numai deosebit de caracteristic pentru lucrarea lui Mauriciu Vescan dar deține și acel element care contribuie la statornicirea unei forme arhitectonice închegate, echilibrate. Simțul armonic al centrilor tonali dovedește și el siguranță, constituind pilonii solizi ai acestui edificiu. Există însă și unele puncte mai puțin realizate cum ar fi acelea ale trecerilor dintre teme concepute uneori ca „suspensii", ca pauze ce întrerup prea adesea discursul muzical. Cu excepția pulsului ritmic, variat și dinamic, al ultimei părți (explicabil prin natura populară a inspirației tematice) ritmica lucrării s-ar fi cerut mai variată, pericolul unei monotonii putînd consta tocmai în încercarea de a-i realiza unitatea pe temeiul motivului din introducere (b).

O apreciere generală asupra Sonatei pentru pian de Mauriciu Vescan nu poate să nu releve inspirația autentică, sinceritatea pe care o degajă muzica acestei lucrări. Slujindu-se de un însemnat bagaj al mijloacelor de realizare, Sonata va constitui, credem, și începutul maturizării artei compozitorului, care, în ultima vreme, ne oferă dovezi grăitoare de lărgire a preocupărilor sale creatoare.

GHEORGHE FIRCA

Opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri

Premiera operei-poem „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri pe scena Teatrului muzical din Brașov a constituit un eveniment de seamă în viața muzicală a orașului și o dovadă a contribuției pe care înflorirea vieții muzicale din provincie o poate aduce la îmbogățirea culturii noastre noi.

Scrisă pe un libret al tînărului poet Daniel Drăgan, inspirat din poemul său cu același nume, opera „Trandafirii Doftanei" este dedicată celei de a 40-a aniversări a înființării partidului și evocă o pagină glorioasă din istoria poporului nostru : lupta comuniștilor pentru eliberarea țării de sub jugul fascist.

Urmărind procesul de trecere de la manifestări spontane la acțiuni organizate, poetul ne prezintă lupta de eliberare, ca o expresie a conștiinței poporului, care a înțeles că exploatarea și războiul antisovietic țin deopotrivă de regimul burghezo-moșieresc. În economia lucrării, Doftana ocupă un loc important. Cele mai impresionante pagini inspirate din lupta comuniștilor preamăresc în chip avîntat curajul, dîrzenia și încrederea nestrămutată în victoria finală. Simbolul trandafirului, care întărește speranța deținuților în victorie, apare limpede în versurile lui Zbor : „Triumfă tu, frumoasă floare, culoarea vremii viitoare".

Partitura operei dovedește preocuparea compozitorului de a găsi o cît mai fidelă exprimare a patosului revoluționar și de a crea o muzică accesibilă, apropiată de înțelegerea unui public cît mai larg. În acest scop el a folosit un limbaj muzical în care cîntecul revoluționar se afirmă ca principală sursă a imaginii luptei pentru libertate. Frumoasele cîntece revoluționare citate în operă („Privesc din Doftana", „Doina Hașului", „Porniți înainte, tovarăși" etc.) au impresionat profund pe ascultători și au contribuit la reflectarea veridică a luptei revoluționare. Credem însă că genul de operă ar fi necesitat o dezvoltare, o prelucrare mai complexă a acestor cîntece, desvăluind noi valori expresive corespunzătoare desfășurării dramatice.

Alături de cîntecul revoluționar, cîntecul popular apare atît sub forma unor intonații specifice, cît mai cu seamă în cîteva transcrieri corale printre care e de semnalat ca o frumoasa reușită, corul a cappella „Dunăre, Dunăre". Considerăm însă că o tratare mai aprofundată și mai consecventă a cîntecului popular ar fi contribuit într-o bună măsură la realizarea unității stilistice a limbajului muzical.

Norbert Petri, care dovedește reale posibilități dramatice în prolog și tabloul IV, găsește deplina manifestare a talentului său în scenele lirice, în care linia melodică, de un suflu larg, cantabil, crează momente impresionante (aria lui Bogdan în tabloul IV).

Punînd accentul pe latura vocală, compozitorul a tratat țesătura simfonică a operei cu o mare simplitate și economie, fără să dea întreaga măsură a fanteziei sale în folosirea timbrurilor orchestrale.

Reușind să individualizeze situații și personaje prin leitmotive ce apar în momente importante ale desfășurării acțiunii, compozitorul a fost frînat în realizarea deplină a unor personaje complexe de către libret care, la rîndu-i se resimte de o accentuată generalizare.

Regia (Hero Lupescu) a contribuit la redarea în chip emoționant a mesajului operei. Soluțiile regizorale conving prin ingeniozitatea și sugestivitatea lor. Astfel prin apariția corului comentator, care stă permanent pe scenă, s-a subliniat legătura dintre eroii mișcării de eliberare și marile mase și s-a atenuat

caracterul static al unor momente, iar prin plasarea unui cor în sală, care participă activ la scena eliberării, s-a mărit forța convingătoare a finalului.

Este de relevat reușita punerii în scenă atît a grupurilor statice, în care elementul statuar a dat posibilitatea revărsării patetice a unor puternice sentimente, cît și a grupurilor dinamice care exprimau pregnant sensul evenimentului respectiv (ciocnirile cu jandarmii și cele dintre deținuți și gardieni) și mai ales în marile scene de mase de o plasticitate impresionantă (scena manifestației și finalul), reliefate și de jocul de lumini, ingenios și sugestiv realizate.

Considerăm justă tendința de a da o mai mare unitate spectacolului prin comentariile fiului lui Bogdan (eroul principal), făcute înaintea fiecărui tablou și tocmai de aceea nu putem fi de acord cu introducerea intermezzo-ului coregrafic care dăunează unității spectacolului. Se mai poate reproșa regiei o anumită supralicitare a mișcării — ce duce la manierism, la o abundență de simboluri ce poate deveni obositoare.

Un merit deosebit revine lui I. Ipser, ale cărui decoruri — bazate pe mari spații libere, în care ambianța este doar sugerată prin cîteva elemente simbolice — conving prin sobrietatea și simplitatea lor.

Cuvinte de apreciere se cuvin în general soliștilor, care au muncit cu entuziasm pentru realizarea spectacolului, căutînd să îmbine o frumoasă interpretare vocală cu o trăire intensă a personajului respectiv. Astfel, în rolul lui Bogdan, care acoperă o scenă de amplă desfășurare actoricească în tabloul IV, Ion Ghițan a dovedit, pe lîngă un frumos material vocal, posibilități scenice a căror dezvoltare o așteptăm în viitor cu interes. Jean Penciu, în același rol, și-a dăltuit personajul cu sensibilitate și inteligență. Increderea și curajul Mariei, soția lui Bogdan, au fost frumos redate de cele două interprete: Maria Brînzea, afirmîndu-se în special prin materialul vocal (glasul puternic și frumos timbrat), iar Maria Goia, prin interpretarea sensibilă și nuanțată. In Zdor am admirat pe Vasile Pop, atît pentru frumusețea timbrului, cît și pentru sinceritatea și simplitatea cu care a creat imaginea luminoasă a intelectualului comunist. Mai puțin convingătoare ne-a apărut interpretarea aceluiași personaj de către Ion Vidu. Prin demnitatea și bărbăția cu care a fost conturată imaginea Măicuței (Mary Păunescu și Jeny Voinescu), sobrietatea cu care a fost interpretat Priboi (M. Giurgiuman) și căldura cu care a fost redat Voicu (E. Bărbulescu), artiștii s-au dovedit la înălțimea cerințelor. Dintre personajele negative ne-au apărut foarte potriviți în rolurile respective H. Zaharescu în „Balaurul" și C. Săndulescu în von Klüge, în vreme ce în rolul gardianului L. Butnaru nu s-a situat la nivelul cu care ne obișnuise în rolurile anterioare.

Corurile, sub conducerea dirijorului Sava Vlad, au căpătat amploare de erou principal, impresionînd prin participarea vie la desfășurarea acțiunii.

În realizarea muzicală a operei, dirijorul Dinu Niculescu a avut un rol hotărîtor, contribuind la prezentarea îngrijită a spectacolului și asigurînd un acompaniament de calitate.

Publicul a dovedit un viu interes pentru tema tratată și pentru nivelul artistic al spectacolului care constituie un nou succes în activitatea tînărului colectiv din Brașov.

G. Z.

OASPEȚI

Robert Satanowski

Convorbirea cu dirijorul concertului simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu", Robert Satanowski din R. P. Polonă, ne-a dezvăluit un artist entuziast, un temperament înflăcărat, juvenil.

Biografia sa artistică este de altfel concludentă. După studii superioare tehnice încheiate (inginer mecanic), Satanowski se înscrie în 1948, la 30 de ani, la Conservatorul din Lodz, pe care-l absolvă în 1951 (clasele de compoziție și dirijat). Este pînă în 1958 dirijor permanent al Orchestrelor Filarmonice din Lublin și Bydgoszcz. Întrerupe apoi pentru doi ani activitatea dirijorală curentă, pentru a studia regia de operă cu celebrul director de scenă Felsenstein de la „Komische Oper" din Berlinul democrat. Urmează în același timp cursul de măestrie dirijorală al lui Karajan. În 1960 este numit șef de orchestră principal al Filarmonicii din Karlmarxstadt (R. D. Germană), unde conduce numeroase concerte simfonice și spectacole de operă, obținînd în 1961 titlul de „Generalmusikdirektor". Tot în 1961 preia direcția Filarmonicii din Poznan, activînd alternativ în orașul polonez și în cel german. A mai dirijat în U.R.S.S., Elveția, Cehoslovacia, Ungaria și în martie 1961 la București (un spectacol „Boema" la Teatrul de Operă și Balet) și Timișoara (un concert simfonic).

Îl rog pe dirijorul oaspete să ne vorbească în primul rînd despre cele două centre în care-și duce în prezent activitatea.

— *Poznanul este pe punctul de a deveni un important centru muzical. Pe lîngă faptul că posedă o orchestră simfonică mare — cu 105 membri — care dă săptămînal concerte, în stagiunea 1961/1962 se organizează aci trei mari concursuri internaționale: unul de constructori de instrumente de coarde (luthieri), altul de compoziție pentru vioară și în fine concursul de interpretare Wieniawski. În curs de înființare se află o orchestră de cameră și un cvartet de coarde. Intenționez, în calitate de director al Filarmonicii, să întreprind și alte acțiuni pentru activizarea vieții muzicale a orașului, printre care invitarea de soliști și formații de peste hotare. Aș dori mult să pot realiza, între altele, un proiect pe care l-am inițiat cu prilejul vizitei mele la Timișoara: un turneu al Filarmonicii timișorene la Poznan.*

Cît privește Karlmarxstadt, are o tradiție muzicală pe care mă străduiesc s-o continui și s-o dezvolt. Am introdus aci și unele inovații, mai ales în ce privește

îmbogățirea repertoriului cu lucrări contemporane. Uneori, cînd consider că programul unui concert necesită explicații speciale, adresez publicului cîteva cuvinte de la pupitru. Consider că, venite din partea interpretului, aceste cuvinte produc o impresie mai adîncă decît dacă ar fi rostite de un conferențiar.

— Ca dirijor de operă și în același timp cunoscător al problemelor regiei de operă, sînteți în măsură să apreciați cu deplină competență raporturile între acești doi factori de seamă ai teatrului liric. Care este, după părerea dv. aspectul esențial al acestor raporturi?

— Ar fi multe de spus despre această problemă spinoasă. Din păcate, mulți directori de scenă neglijează latura muzicală a spectacolului, în timp ce mulți dirijori subestimează importanța muncii regizorale. De aci, desele conflicte dintre ei. Este, de altfel, ceea ce m-a determinat să studiez regia de operă, pentru a putea concentra cele două responsabilități într-o singură mînă. Sper că în felul acesta, voi reuși să realizez o deplină unitate de vederi între dirijor și regizor...

După premieră, întreaga răspundere pentru ducerea mai departe a spectacolului în forma inițială rămîne pe umerii dirijorului. Este o sarcină grea, căreia trebuie să-i fac față cu toată seriozitatea, pentru a nu risca degradarea spectacolului.

— V-am ruga — pe linia practicii de a explica publicului intențiile artistice ce vă animă — să comentați concertul Filarmonicii bucureștene dat sub conducerea dv.

— Aș dori să mă refer în mod special la Simfonia de César Franck. Vreau să precizez de la început că, socotind simfoniile lui Beethoven o adevărată școală de interpretare, și dorind, pe de altă parte, să evit orice alunecare pe panta unui sentimentalism dulceag, împrumut Simfoniei lui Franck un caracter beethovenian. Consider o asemenea interpretare mai conformă cu sensibilitatea omului de azi. În practică, aceasta înseamnă accentuarea contrastelor dinamice, renunțarea la orice cezuri, la orice pauze de prisos, prezentarea cît mai variată a reluărilor, realizarea unității prin sublinierea momentelor arhitectonice. Cît privește diferitele părți ale Simfoniei, caut să imprim mișcării inițiale un caracter patetic; partea a doua o execut Allegretto *— conform indicației partiturii și nu lent, cum în mod nejust este interpretată adeseori —, cu tema expusă de cornul englez în tempo, dar bine frazată; finalul, cu tema sa tinerească, îl realizez rapid, cu viorile conduse intens, și adeseori cu sonorități de ansamblu amintind de orgă.*

Adaug, ca un detaliu desigur, dar care își are și el importanța lui, că — după părerea mea — pauzele dintre mișcările unei simfonii își au valoarea lor expresivă. La Franck, de pildă, las după prima parte o pauză mai lungă, pentru a permite să se stingă ecourile dezlănțuirii dramatice, înainte de a ataca o atmosferă senină, cu totul diferită; în schimb, după încheierea mișcării a doua, trec aproape direct, cu o întrerupere infimă — doar ca o respirație — la Final, accentuînd efectul de contrast produs de acordurile impetuoase cu care debutează ultima parte a Simfoniei.

Sînt totdeauna preocupat să nu se piardă frumusețea sunetului în momentele de mare emoție. Încerc să vorbesc prin muzică, să transmit exact ceea ce simt și gîndesc.

Aș vrea, în încheiere, să subliniez că am început să cunosc și să apreciez muzica simfonică românească. V-ar putea, cred, interesa că am programat, în cadrul unui concert pe care-l voi dirija în anul 1962 cu orchestra elvețiană „Suisse romande", cele trei dansuri de Rogalski, care m-au atras în mod deosebit.

*

* *

La concert, Simfonia de Franck s-a desfășurat exact așa cum a descris-o dirijorul. Cu o gestică clară, sugestivă, fără înfloriturii inutile, Satanowski și-a realizat întocmai intențiile. Sonoritatea orchestrală a fost amplă și tot odată echilibrată, cele trei părți au avut caracteristicile anunțate. Ceea ce a realizat Satanowski a sunat fără îndoială interesant. Dar a fost aceasta Simfonia de Franck, așa cum a conceput-o compozitorul? Și pînă unde se întinde dreptul interpretului de a adapta o creație pe măsura gustului și a preferințelor sale personale?

Din acest punct de vedere, execuția lui Satanowski a stîrnit unele justificate nedumeriri. Întreaga simfonie a fost interpretată într-un tempo extrem de rapid, ceea ce, la rigoare, se poate încă accepta, chiar în privința părții a doua, care în fond poartă într-adevăr indicația *Allegretto*, — deși în modul acesta mișcarea este văduvită de o bună parte din poezia ei luminoasă. Dar frecventele variații de tempo din mișcările I și III, zvîcnirile bruște, încetinirile neașteptate, urmate de tot atît de surprinzătoare accelerări, — toate acestea au dat Simfoniei în ansamblu un caracter agitat, care se suprapune în redusă măsură cu elementele specifice ale stilului franckian: bucurie lăuntrică unită cu o meditație senină, simplitate și noblețe, desăvîrșită logică muzicală. Realizarea lui Satanowski în Simfonia de Franck este într-adevăr discutabilă pe planul autenticității stilistice. Un Franck beethovenizat? Poate mai degrabă berliozizat! În orice caz, concepția se cuvine a fi pusă sub semnul întrebării.

Afinitatea lui Satanowski pentru Beethoven s-a vădit, chiar pe parcursul aceluiași program, în excelentul acompaniament susținut la Concertul de pian nr. 3 în do minor al Titanului. Aci, totul a sunat într-adevăr autentic, pe lîngă faptul că oaspetele polonez a menținut în permanență un contact strîns cu solistul, tînărul pianist Theodor Paraschivescu. Acesta, un artist talentat, cu certe perspective de dezvoltare, a realizat o interpretare sinceră și bine echilibrată, dovedind seriozitate în pregătire și un cert bun simț muzical. Am apreciat și faptul de a fi dat Concertului tălmăcirea corespunzătoare, în raport cu poziția mediană a lucrării în periodizarea operei beethoveniene, adică evitînd atît manierismele à la Mozart, ce ar putea aminti de prima perioadă a creației lui Beethoven, cît și amploarea sonoră și problematica elevată ce caracterizează lucrările sale tîrzii.

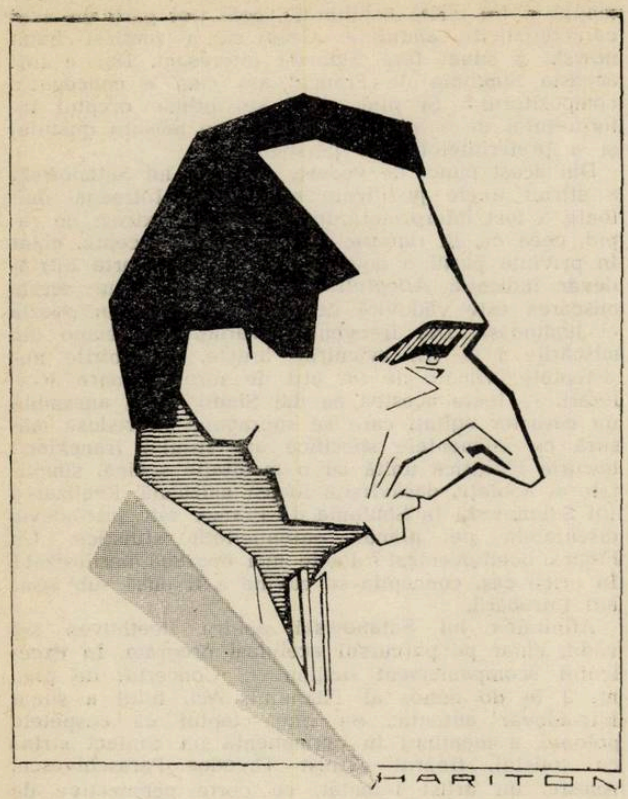
„Mica suită" de Witold Lutoslawski, cu care s-a deschis concertul, ne-a prilejuit reascultarea unei încîntătoare compoziții poloneze contemporane. Cele patru tablouri care alcătuiesc suita — Fluierul, Ura Polka, Cîntec și Lassowiak — cuprind prelucrări ale unor cîntece și jocuri populare poloneze, realizate cu o înaltă măestrie profesională, într-un limbaj viu colorat, adeseori cu momente de umor și cu utilizarea cuceririlor mai recente ale armoniei. Sub conducerea lui Satanowski, lucrarea compatriotului său a răsunat cu întreaga ei savoare originală. Dar n-ar fi fost preferabil să ascultăm, sub bagheta inspirată a excelentului dirijor polonez, o altă lucrare de Lutoslawski, mai puțin cunoscută ca „Mica suită"?

A fost, în ansamblu, un concert de ținută, care a confirmat odată mai mult strălucita dezvoltare luată de școala dirijorală poloneză. După Witold Rowicki, Stanislaw Skrowaczewski, Stanislaw Wislocki, Jan Krenz — pentru a nu mai pomeni numele regretatului șef de orchestră Grzegorz Fittelberg —, iată-l pe Robert Satanowski. Este un nume care merită a fi reținut. Se va mai vorbi cu siguranță despre el.

EDGAR ELIAN

Alexander Uninski

Pianist cu renume internațional stabilit încă din anul 1932, cînd a fost distins cu premiul I la Concursul internațional „Chopin", Alexander Uninski era așteptat cu un justificat interes. Într-un recital cu program axat cu precădere pe muzica romantică



și în Concertul nr. 1 de Ceaikovski, el și-a putut valorifica din plin resursele.

Ceea ce apare în primul rînd la pianistul american e atitudinea de concertist rutinat, cu mare experiență. Stăpîn pe mijloacele sale tehnice, se simte că la el fiecare sunet e cîntărit minuțios și toate pasajele tehnice au un finisaj care exclude neprevăzutul. Sonoritatea sa, în general frumoasă, vădește uneori valențe coloristice surprinzătoare, reliefate mai ales în „Reflexe în apă" de Debussy, redată cu o transparență și o fluiditate admirabile.

Capacitatea de expresie a artistului e însă adeseori tributară unei maniere vetuste, manifestată în deformarea arbitrară a pulsației ritmice a muzicii, în neconcordanța între respirația intrinsecă a frazei și debitul redării ei. În modul cel mai evident am simțit aceasta în execuția „Carnavalului" de Schumann, care a fost astfel lipsit de naturalețe și totodată ciudat uniformizat. Am avut impresia că pianistul se afla undeva la periferia muzicii, al cărei miez i-a rămas străin. Încă mai exterior, deși mai corect, a fost cîntată Fantezia în do minor de Mozart. Adîncimile cuprinse în aceste pagini atît de simple, au rămas neexplorate de interpret și cu toată știința sa instrumentală, sunetele au rămas deșarte.

Acolo însă unde pianistul a intuit spiritul compoziției, a apărut și logica și trăirea. Așa a fost în muzica lui Chopin. Fantezia în fa minor a apărut ca singura lucrare, redată cu o largă respirație bine construită și trăită cu intensitate. Studiile, mai puțin mazurcile au fost redate expresiv (îndeosebi Studiul în do diez minor și secțiunea II-a din Studiul în si minor op. 25) și colorat.

În Concertul în si bemol minor de Ceaikovski, Uninski a realizat momente frumoase alături de efecte salonarde de un patos exterior. Unele pasaje deosebit de avîntate au sunat „împiedicat", cu unele opriri declamatoare nepotrivite, și nu totdeauna curat dar sonoritatea plăcută a netezit și aci multe. Inspirat în partea mediană a lucrării, el a realizat o expresivitate simplă și curată, iar în secțiunea secundară a acesteia vivacitatea și culoarea s-au îngemănat cu grația și discreția.

Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Mihai Brediceanu a acompaniat corect și îngrijit un solist dificil de urmărit. În afara concertului de Ceaikovski, programul a mai cuprins Concerto grosso de Filip Lazăr, din care am apreciat partea II-a și începutul finalului (în partea I sînt de făcut rezerve în privința frazării) și Simfonia IV-a în mi minor de Brahms, care a marcat o frumoasă realizare pentru orchestră și dirijor. Dacă partea întîia a lucrării era construită pe o curbă emoțională insuficient de intensă, în schimb partea lentă și scherzo-ul au fost remarcabile ca echilibru sonor și poezie, iar în final se cuvine relevată claritatea înlănțuirii variațiilor în forma de passacaglie, clădită cu gust și simț al proporțiilor.

C. IONESCU-VOVU

Ayhan Baran

Cel de al doilea festival „George Enescu" a promovat o seamă de talente tinere, printre care basul turc Ayhan Baran. Toți cei ce l-au auzit atunci au fost impresionați de calitățile vocale și muzicalitatea cîntărețului. Simpatia cu care a fost întîmpinat de publicul ce participa la etapele festivalului ca și la Concertul laureaților s-a făcut simțită o dată mai mult și cu prilejul recitalului dat la Ateneul R.P.R.

Adevărul este că tînărul cîntăreț turc — solist al Operei din Ankara — are însușiri deosebit de valoroase. Este un bas cantabil cu o voce generoasă și caldă, de mare amploare și pare foarte potrivit pentru opera comică. Ayhan Baran apare înzestrat totodată cu inteligență interpretativă, fiind înclinat către șarje. Ar putea face, credem de asemenea, o excelentă figură de bas buf.

La recital, cîntărețul a prezentat un program bogat care ne-a dat o măsură mai justă a disponibilităților sale vocale. Desigur un repertoriu care vizează să acopere o scară largă a literaturii muzicale nu numai că nu este o treabă ușoară dar implică chiar unele exigențe mari îndeosebi cînd e vorba de lied. Astfel, ar fi fost de dorit ca interpretul să se apropie mai mult de gravitatea, de stilul specific în care se cerea redată aria din cantata „Imi este de ajuns" de Bach, după cum în „Ombra mai fu" din Opera *Xerxes* de Haendel, recitativul trebuia cîntat într-o manieră mai sobră și simplă, nu în stilul operei italiene. Dar Ayhan Baran este, cu evidență, un temperament ardent și expansiv înclinat să cînte cu mult sentiment, cu patos. De aci și unele excese de mordenti ca cele din „Selve amiche" de Caldara ca și accentele de sarcasm, mai puțin indicate totuși, într-o bucată ca „Già il sole dal Gange" de Scarlatti.

Sensibilitatea interpretului s-a vădit în pasiunea sinceră cu care a redat muzica lui Schubert. El a exprimat diferențiat, ca intonație, dialogul din „Fata și moartea" dovedind că a adîncit conținutul liedului. A apărut însă mai puțin pătruns de cuprinsul lied-ului „Capul cărunt" de același compozitor pe care l-a cîntat ca o romanță. Tot astfel Schumann („Pe Rin") nu a scăpat de o anumită notă dulceagă, imprimată de cîntăreț.

Brahms a fost redat cu accente dramatice, dar de ce oare cîntărețul a ales tocmai liedul „Duminică în zori" unde nu un bărbat ci o femeie își exprimă dezamăgirea? A cîntat frumos apoi „Scînteierea mării" de Löwe cu note grave bine intonate, auzibile și cu mult lirism, „Doar cel ce a suferit" de Ceaikovski. Beethoven însă („In questa tomba oscura") cerea mai multă austeritate a expresiei, mai puține suspine.

Cu o voce plină, bine susținută și cu accente dramatice a fost cîntată aria din „Sadko" de Rimski-Korsakov. În „Să schimbăm vorba" de George Enescu, respirația cîntărețului a fost însă mai puțin potrivită. Aria lui Leporello din *Don Giovanni* de Mozart, frumos detaliată și exprimată cu umorul adecvat, ne-a întărit părerea că lui Ayhan Baran îi vin bine rolurile de bas comic. Au plăcut apoi mult cîntecele compozitorilor turci U. C. Erkin („Divanul") și I. Baran („Pajiștea păstorilor" și „În fața casei sale") — lucrări ce au vădit melismatica specifică folclorului muzical turc, acel caracter de melopee orientală. Ele au fost prezentate de interpret cu multă înflăcărare, cu un viu sentiment. Îndeosebi pasajul vocalizant din „Divanul" a fost redat cu toată savoarea sa specifică.

Pianista Elisa Chioreanu a susținut cu grije partea pianului, în același timp cu discreție și muzicalitate. S-ar fi cerut însă uneori, ca în cazul lied-ului de Schumann („Pe Rin"), unde rolul pianului se ridică pe primul plan, o mai activă și intensă participare.

Este foarte bine că apreciatul cîntăreț își diversifică munca artistică extinzînd-o și asupra cantatei și lied-ului. Kim Borg, Fischer-Dieskau și alți valoroși interpreți ai lied-ului i s-au consacrat în mare măsură. Lied-ul reprezintă unul din cele mai exigente sectoare ale muzicii de cameră pentru a cărui stăpînire se cere un îndelung și metodic studiu, pe care Ayhan Baran îl va desfășura cu tot mai mult succes.

CONSTANTIN STROESCU

Ryszard Bakst

La mai puțin de o lună după turneul compatriotului său Haraszievicz, pianistul polonez Ryszard Bakst a reușit să capteze interesul publicului bucureștean printr-un program de recital deosebit de atractiv și consistent. Bun tehnician, Ryszard Bakst n-a apelat nici un moment la efecte spectaculare (judecînd după alegerea repertoriului se pare chiar că le ocolește), nici la acele capricioase accelerări sau stridențe prin care mulți virtuozi caută să epateze. Pianistica lui tinde, cu lăudabilă consecvență, spre valorificarea imaginației sale interpretative, a muzicalității, spre crearea unei atmosfere cît mai sugestive. În acest sens, revelatoare au fost cele patru *Balade op. 10* de Brahms, executate aproape fără întrerupere, asemenea părților unei sonate. Pianistul a reușit să evidențieze acea bogăție de imagini — în care episoadele eroico-epice, fantastice sau meditative alternează și care situează aceste lucrări de tinerețe alături de nemuritoarele *Intermezzi* sau *Capricii* scrise mult mai tîrziu. Ultima dintre balade în special, cea în *si major*, o splendidă cantilenă discret acompaniată, a fost redată cu o nobilă eleganță și poezie.

Fără să atingă culmi de rezonanță sau de expresivitate, sonoritățile realizate de Ryszard Bakst sînt întotdeauna pline, nuanțate. Am remarcat chiar o preponderență a intențiilor coloristice în jocul său pianistic, mai ales cînd interpretează piese din muzica contemporană.

Sonata de Aaron Copland a fost construită cu pondere și inteligență, dezvăluind factura originală a piesei, în pofida afinităților ei evidente cu stilul armonic al lui Debussy (mai ales în prima parte) și cu maniera bartokiană de utilizare a ritmurilor și intonațiilor folclorice. Foarte adecvată a fost aptitudinea de colorist a lui Bakst în *Sonata nr. 10* de Skriabin, al cărei ciclu, comprimat la o singură parte, se desfășoară în armonii rafinate și sonorități sclipitoare ce abundă în triluri și tremolo-uri suprapuse.

Lucrările lui Chopin — care constituie cartea de vizită a tuturor pianiștilor polonezi — au completat recitalul în a doua lui parte. De realizarea unei atmosfere autentice, plină de colorit și prospețime, s-au bucurat cele patru mazurci înscrise în program, cu precădere cele două în tonalitatea do major, în care răzbate exuberanța intempestivă a jocurilor populare. Mult mai puțin convingătoare a fost interpretarea *Sonatei în si minor*. Deși pianistul nu uzează de *rubato-uri* exagerate sau libertăți în frazare, concepția asupra lucrării n-a fost suficient de închegată, de unitară, astfel încît linia de ansamblu a fost greu de urmărit. Tendința de estompare a anumitor pasaje din dorința realizării unei plasticități a nuanțelor (caracteristică mai puțin supărătoare în piesele executate anterior) s-a accentuat în mod izbitor în partea a III-a a sonatei, Scherzo, care se desfășoară într-o rapidă curgere de optimi. Finalul a apărut prea frămîntat și uneori incoerent.

Merită să fie menționate și cele două fragmente din baletul *Romeo și Julietta* de Prokofiev, executate în supliment cu nerv și sensibilitate.

AL. LEAHU

Iosef Hrncir

Iosef Hrncir, personalitate a vieții muzicale cehe — dirijor al Radiodifuziunii pragheze, s-a impus publicului bucureștean prin calitatea și unitatea concepției, înțelegerea judicioasă a stilurilor, finețea și variația culorilor. Dirijatul său se caracterizează printr-o gestică largă, bogată și sugestivă — pe alocuri puțin încărcată, fără a știrbi însă nici o clipă preocuparea pentru esență. În această lumină au fost redate cu dezinvoltură Suita simfonică „Taras Bulba" de Leos Janacek și Simfonia a VII-a de Beethoven. Limbajul concis al Suitei, contrastele ce pun în lumină asimetria, sinuozitatea discursului muzical, întreruperile brusce și reliefarea punctelor culminante, iată cîteva elemente asupra cărora dirijorul, de comun acord cu orchestra cinematografiei, și-a concentrat atenția. Socotim că nu ar fi fost lipsită de folos o mai mare exigență în ceea ce privește justețea ritmică a partidei instrumentelor de coarde.

Simfonia a VII-a de Beethoven a fost redată cu sobrietate și prestanță. Lucrarea a fost frumos construită, linia mare trasată cu siguranță și expresivitate, temele expuse clar, dezvoltările firești și convingătoare. Pregnanța și exuberanța ritmică a finalului au fost însă mai puțin edificatoare.

Violonistul Ion Voicu a prezentat într-o versiune cunoscută Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski. Latura de strălucire și vervă violonistică a excelat — după părerea noastră — în detrimentul celei emoționale. Muzica romantică avînd o concepție mai puțin riguroasă în construcție și formă, apreciem preocuparea interpretului pentru a și le asimila.

Orchestra simfonică a Cinematografiei, formație dintre cele mai bune, s-a achitat cu promptitudine de sarcinile impuse de un concert pretențios.

ALEXANDRU HRISANIDE

Cîntăreți ai teatrelor de operă din țară

Inițiativa Oficiului de turnee și spectacole (O.S.T.A.) de a întruni, într-un concert vocal, la Teatrul Satiric „Constantin Tănase", cîțiva cîntăreți ai celor mai de seamă teatre muzicale din țară, am socotit-o binevenită, căci dacă soliștii Teatrului de Operă și Balet merg și se manifestă deseori pe scenele Operelor din principalele noastre orașe, în schimb circuitul invers al cîntăreților din restul țării, nu se realizează ; pe aceștia Capitala îi cunoaște prea puțin.

Dincolo de elementele de critică, aduse în rîndurile de mai jos din dorința de a contribui la îmbunătățirea muncii artistice și a prezentării acestor interpreți vocali, trebuie să spunem că o bună parte din cei audiați reprezintă elemente talentate și valoroase.

Aneta Pavalache, de la Opera din Iași a vădit în *Aria Constanței* din „Răpirea din Serai" de Mozart, o voce suavă, de soprană lirică-lejeră, cu vocalize frumos realizate. Ea a cîntat, de asemenea, *Balada Regelui din Thule* și *Aria bijuteriilor* din „Faust" de Gounod, cursiv, cu ușurință, și fără a aduce în joc acele efecte ușoare, care deseori împovărează interpretarea, o fac supărătoare. S-a recunoscut, în cîntul său, stilul bun, imprimat de un învățămînt de bază temeinic ; ar fi necesar totuși să respecte sensul prozodic, respirînd în momentele potrivite și nu cînd îi este cîntărețtei mai ușor, mai convenabil. Aceeași remarcă e de făcut și asupra interpretării liedului „Și dacă ramuri bat în geam" de D. D. Botez, pe versuri de Eminescu — nu numai sub raportul respirației nepotrivite dar și al tempo-ului prea comod luat.

Tot de la Iași, basul George Popa a cîntat o arie din *Simone Boccanegra* de Verdi, cu un mare și meritat succes. Vocea sa are profunzime (atinge fa de jos, frumos, nefortat) ; ea nu e înăbușită, are o sonoritate frumoasă. Deși uneori e aspră, cîntărețul și-o modelează cu multă suplețe fiind de subliniat, pe de altă parte, chipul cu substrat psihologic în care cîntă, pătrunzînd tot zbuciumul sufletesc al personajului.

Tenorul Ion Buzea de la Opera de stat din Cluj are indiscutabile însușiri vocale. El este în același timp un om de cultură. Cu atît mai mult e de nădăjduit că va studia mai atent textul literar, aprofundînd intențiile autorului ; căci, de pildă, a cîntat scurta arie „Amor ti vieta" din „Fedora" de Giordano, cu o voce amplă, în cazul de față poate mai puțin potrivită cu conținutul libretului. Desigur, entuziasmul publicului constituie totdeauna un stimulent pentru cîntăreț — ceea ce s-a tradus prin bisarea ariei.

De la Opera maghiară din Cluj, soprana Ana Maria Albert a cîntat aria din *Cio-Cio-San* de Puccini. Are o voce gravă, onctuoasă, care nu a avantajat-o însă în cazul de față, căci este mult prea instabilă sub raportul intonației. Intențiile sale par să fie bune dar realizările...

În *Senta* din „Olandezul zburător" de Wagner vocea sa a apărut abia suficientă iar cîntul prea zdruncinat.

Mezzo-soprana Eva Laszlo de la Opera maghiară (Cluj) — are temperament artistic și a apărut potrivită pentru rolul vrăjitoarei (Ulrica) din *Balul mascat* de Verdi. Vocea sa are vădite accente dramatice, dar e foarte necesar să și-o controleze în registrul central, unde intonația e, deseori, instabilă.

De la Opera din Timișoara am ascultat pe Elena Mira Popescu care a cîntat în *Azucena* din „Trubadurul" de Verdi și în *Carmen* de Bizet. Părerea noastră e că vocea sa ar fi fost mai potrivit să se dezvolte pe linia de soprano. Notele acute sînt bune. Dar, ca mezzo-soprană, relaxînd emisiunea, nu mai poate controla dozajul de susținere fermă a cîntului — de unde instabilitatea intonației din registrul grav și chiar central. În „Dar către Ana" de Enescu se cerea să aibă mai multă participare emotivă. Credem că, studiind cu sîrguință și fiind atentă la declamația lirică, rezultatele sale vor fi din ce în ce mai frumoase.

Tot de la Opera din Timișoara s-a prezentat și Nicolae Zaharia, tenor liric. Din păcate, a cîntat aria *Una furtiva lagrima* din „Elixirul dragostei" de Donizetti, mecanic, cu abateri de la textul muzical (anumite fiorituri, improvizații) și nenuanțat. E necesar să observe nu numai respectarea textului muzical dar și o emisie mult mai liberă, căci vocea îi apare, nu rareori, strangulată.

Printre soliști s-au aflat Agata Druzescu (dela Ansamblul M.A.I.) care, cu o voce foarte frumoasă de soprană lirică, a cîntat cunoscutele arii din *Tosca* de Puccini și *Aida* de Verdi ; rezerve sînt de făcut asupra tempo-ului, luat prea comod. Este lăudabil că interpreta cîntă aceste arii în limba originală. Ar fi de dorit însă să-și controleze pronunția care adesea apare defectuoasă. În limba italiană trebuie dată multă atenție pronunției nu numai a consoanelor duble dar și a vocalelor, care sînt diferite, din punct de vedere al coloritului, de cele din limba romînă ; dar chiar și în limba italiană vocalele cîntate sînt diferite de cele din limba vorbită.

Tot astfel, basul cantabil Ion Iercoșan (Cluj) care a cîntat, între altele, aria lui Figaro din ultimul act, ar putea pronunța Suzana, pe romînește și nu Suzannna....

Am ascultat și pe tenorul liric Marcel Angelescu, solist al Ansamblului M.A.I. care a cîntat bine „Siciliana" din *Cavaleria rusticană* de Mascagni. Credem că ar fi un potrivit interpret al întregului rol al lui *Turidu* dat fiind accentele vocii sale adecvate acestui personaj. Cîntărețul are multă bunăvoință dar trebuie să evite a forța vocea.

Mai multe divertismente dansante (în care s-au distins balerinii Galina Massini, Lizi Lind, Ileana Iliescu, George Cotovelea, Gh. Constantinescu) au contribuit la reușita spectacolului, interesînd publicul. Părerea noastră este că un asemenea concert, pe una din scenele bucureștene, cu soliști vocali din restul țării, va fi, în viitor, la fel de bine primit. E necesar, de altfel, ca acești cîntăreți să-și confrunte posibilitățile lor vocale și interpretative atît cu publicul cît și cu critica muzicală din presa centrală.

C. S.

Lieduri

Un recital de lieduri în primă audiție, pregătit cu migală și în spiritul unei probități artistice, cu dorința de a dezvălui, printr-o interpretare cît mai apropiată de intențiile autorilor, sensul expresiv al lucrărilor, iată ce ne-au prezentat mezzo-soprana Martha Kessler și pianista-compozitoare Hilda Jerea, în sala mică a Palatului R.P.R.

Fără a recurge la un repertoriu care să urmărească succesul facil de sală, prin punerea în valoare a unor posibilități vocale și instrumentale proprii, cele două interprete și-au alcătuit programul din piese care, prin *intensitatea sentimentelor* și mijloacelor evoluate de expresie, reclamă din partea auditorilor o concentrare adîncă și o participare — receptiv vorbind — deosebit de activă.

O perfectă înțelegere între cele două partenere s-a făcut resimțită pe întreg parcursul recitalului. Am putea spune că pianista a dat cu scrupulozitate replica cuvenită tălmăcirii vocale a cîntărețtei, dacă nu ne-am gîndi că și aceasta din urmă a urmărit cu fidelitate ambianța creată de expresivitatea acompaniamentului pianistic.

Fără îndoială că lucrările prezentate — cu excepția liedurilor lui Mahler — au dificultăți de interpretare, nu atît din punct de vedere tehnic, cît mai ales, la instrument, prin greutatea dozării efectelor de sonoritate rezultînd din construcțiile armonice cu vădit caracter politonal, iar la voce, prin multiplicitatea notelor disonante în raport cu elementele constitutive ale acordurilor din acompaniament, ceea ce reclamă din partea mezzo-sopranei o deosebită puritate a intonației și o perfectă stăpînire a intervalelor.

În afara celor două lieduri de Paul Hindemith care pun din plin problemele semnalate mai sus şi de ciclul Cîntecelor de moarte ale copiilor de Gustav Mahler, concepute în spiritul neoromantic caracteristic compozitorului, programul a cuprins, de asemenea în primă audiţie, numele cîtorva din cei mai reprezentativi compozitori romîni de lieduri.

Cele două cîntece ale lui Mihail Jora, „Rugăminte" şi „Cine?", pe versuri de Mariana Dumitrescu, sînt concepute în maniera proprie maestrului liedului romînesc, cu simplitate şi fără ostentaţie, cu adîncime şi forţă expresivă. Cîntecele lui Mihail Jora se situează pe linia marilor recitative melodice, în care imaginea cuvîntului rostit îşi amplifică valenţa emotivă la lumina rostirii muzicale. Nu te poţi despărţi de un cîntec al lui Jora, fără a păstra ecoul sensului lui muzical general punctat de ultimul acord.

Ciclul „Pe cîmpiile viitoare" de Hilda Jerea, avînd la bază o parte din versurile poetei Magda Isanos, îngemănate sub acest titlu, se ancorează adînc în contemporaneitate.

Viziunea sinistră a războiului, cu ororile lui şi suferinţele fără seamăn îndurate de masele nevoiaşe, care sîngerează pentru cei îmbuibaţi, este redată cu dramatism în primele trei din cele patru piese ale ciclului. Aici, limbajul armonic se desfăşoară aspru, oarecum crispat, cu accente de groază, în timp ce linia vocală cvasi-recitativică, accentuează cîntul protestatar al textului poetic.

Atmosfera de apăsare se schimbă în ultima piesă, cu caracter conclusiv, în care viziunea păcii, a holdelor bogate, a vieţii însorite, apare ca un liman luminos, ca o speranţă a maselor oprimate.

Un aspect interesant în evoluţia creatoare a compozitoarei îl constituie în acest ciclu de lieduri, lărgirea substanţială a mijloacelor de expresie, căutarea unui drum nou în ceea ce priveşte expresivitatea armonică, deşi uneori, unele agregate armonice îşi lasă mai greu de pătruns semnificaţia lor emotivă.

Pascal Bentoiu este unul dintre creatorii cunoscuţi de lieduri. În cele patru cîntece pe versuri din volumul „Materia şi visele" de Mihai Beniuc, compozitorul urmăreşte, ca de obicei, şlefuirea expresiei, tinzînd — în raport cu creaţia sa de lieduri anterioară — către o mai mare economie a mijloacelor folosite.

Utilizarea de moduri complimentare în „Vis-1907", sau folosirea pe o singură linie melodică, a acompaniamentului, în contrapunct cu vocea, în „Nu poposi", dau măsura căutărilor creatoare ale compozitorului, axate permanent pe cantabilitatea vocală.

Cele două interprete s-au străduit să prezinte aceste prime audiţii în condiţiile unei finisări cît mai îngrijite.

Martha Kessler, în vădit progres, posesoarea unui material vocal de calitate şi avînd o sensibilitate artistică remarcabilă, a cîntat cu convingere, intuind sensul unor idei muzicale deosebit de subtile. Egalitatea registrelor şi precizia auzului, pusă la grea încercare în liedurile cu acompaniament armonic complex, au constituit calităţi de seamă în tălmăcirea pieselor.

Pe linia desăvîrşirii mijloacelor sale, aşteptăm ca Martha Kessler să urmărească îmbogăţirea coloritului vocal şi a expresivităţii.

Ca pianistă acompaniatoare, Hilda Jerea s-a situat la înălţimea calităţilor sale creatoare contribuind, în egală măsură cu partenera sa, la redarea cît mai fidelă a imaginilor muzicale, cu o mare scrupulozitate a detaliilor, dovedită de altfel şi în alte ocazii.

Ca o consideraţie de ordin general asupra alcătuirii programului, credem că dorinţa de a înfăţişa ororile războiului în diferite aspecte, a determinat o prea mare abundenţă de accente dramatice.

DIAMANDI GHECIU

Simfonia a III-a de W. Schuman

O primă audiţie şi un pianist oaspete într-un concert de Brahms, iată două motive ce îndreptăţesc interesul pentru acest concert al Filarmonicii. Dirijorul Mircea Basarab, consecvent grijii sale de îmbogăţire a repertoriului cu noi lucrări contemporane valoroase a prezentat de astă dată Simfonia a III-a de William Schuman.

Întreaga piesă pare expresia unei singure dispoziţii sufleteşti. Este lipsită de contraste puternice şi de conflicte dramatice. Compozitorul dezvoltă în fiecare din cele 4 mişcări grupate în 2 părţi, cîte o singură idee de bază, în virtutea unui deosebit meşteşug polifonic. E în muzica acestei simfonii ceva din estetica maeştrilor polifoniei din veacuri apuse, poate o anumită solemnitate şi o relativă obiectivitate, care a generat şi o schemă formală corespunzătoare : Passacaglia şi Fuga, Choral şi Toccata.

Compozitorul se arată ca un contrapunctist, înzestrat totodată cu vigoare, dinamism şi pregnanţă ritmică. Trăsătura esenţială a limbajului muzical al simfoniei, pare a fi continuitatea debitului melodic, care leagă elementele tematice într-un flux unitar.

Folosind o orchestră mare, compozitorul realizează o pastă sonoră densă, cu o structură armonică destul de variată ce rezultă din mişcările orizontale lineare ale vocilor, neevitînd nici consonanţa desăvîrşită, nici stridenţele ce subliniază momentele de culminaţie.

Compozitorul construieşte cu abilitate piesa, pe o tensiune crescîndă care ţine treaz interesul auditorului, de la tema iniţială lină a Passacagliei pînă la Toccata ce se dezvoltă în mod foarte ingenios dintr-o temă grotescă, expusă mai întîi sub forma unui ritm expresiv de către toba mică. Desi puternic influentată, atît în tehnica folosită cît şi în atitudinea estetică de Hindemith şi pe alocuri de compozitori englezi (ca A. Bliss sau W. Walton), Simfonia de W. Schuman s-a impus ca un fruct matur al unui muzician stăpîn pe mijloacele sale de expresie. La această impresie a contribuit în mare măsură şi interpretarea clară şi convingătoare.

O a doua mare lucrare din program, Concertul nr. 2 în re minor de Brahms l-a avut ca solist pe Dieter Zechlin din R.D.G. Pianist cu reale calităţi de muzician, el ne era cunoscut din anul trecut cînd l-am ascultat într-un recital. Şi de astă dată el s-a dovedit bine pregătit tehnic, sensibil şi fluent, stăpîn pe lucrare.

Totuşi aceste calităţi preţioase nu au fost suficiente pentru a da o interpretare convingătoare unui concert de Brahms, căci lui Dieter Zechlin îi lipsesc atît forţa sonoră şi sentimentul masivităţii cît şi capacitatea de a construi monumental. Temperamentul său se exprimă mai bine în sonorităţi line, într-un lirism luminos şi subţire. L-am fi preferat într-un Mozart, de pildă. Aci însă, cu mecanismul său unilateral şi mărunt, el nu a putut face faţă revărsărilor colosale de forţă care abundă în concert. Cu un sunet frumos în piano, dar gol în forte, cu o respiraţie scurtă, pentru a menţine unitatea construcţiei, el a trebuit să ia un tempo foarte animat, care a dus la instabilităţi ritmice şi la transformarea unor pasaje de octave expresive, în cadenţe de pură virtuozitate. În special prima parte a suferit din această cauză. În Adagio, mişcarea a fost deasemenea mult prea animată şi tratată cu un rubato pe cît de nepotrivit pe atît de exagerat, mai ales în cea de a II-a secţiune. Toate acestea într-o dispoziţie forţat optimistă şi de un lirism minor, au dat o imagine superficială asupra concertului. Acompaniamentul orchestral s-a resimţit de pe urma tempo-ului grăbit din primele părţi şi a fost şi el insuficient de vibrant. În

„bis" Dieter Zechlin a cîntat Intermezzo în si bemol minor şi Rapsodia în sol minor de Brahms, aceasta cu un remarcabil avînt şi interiorizare.

Concertul a debutat cu o execuţie foarte îngrijită a Rapsodiei I de Marţian Negrea. Am fi dorit poate numai, în final, ceva mai multă strălucire şi relief.

C. I. V.

Sandu Albu

Sandu Albu nu este numai violonist. Bogata-i carieră artistică cuprinde şi domeniul compoziţiei (îndeosebi muzică instrumentală) şi al pedagogiei. Activitatea sa de cîteva decenii, în ţară şi străinătate, l-a consacrat ca muzician de solidă cultură, cu un larg diapazon de resurse interpretative.

Capabil a-şi însuşi şi reda convingător stiluri diverse, Sandu Albu a plasat în prima parte a unui recent recital, lucrări de mare suflu care, îndeobşte, obosesc interpretul, lăsînd în cea de a doua, piese mai mici ca întindere, dar nu mai puţin dificile. Astfel încît violonistul şi-a cheltuit cu dărnicie eforturile în *Ciaccona* de Vitali, Suita *Impresii din copilărie* de Enescu şi *Sonata în sol major* de Lekeu. Preocuparea de bază a interpretului este sublinierea conţinutului emoţional, frazarea îngrijită, evitarea efectului exterior. Sandu Albu are un ton frumos, consistent, egal pe toate corzile : vibrato-ul însă, adesea prea proeminent, îi săräceşte paleta. Tehnica de arcuş, sigură, aderenţa acestuia la coardă, frumosul detaché, varietatea atacului constituie o altă trăsătură a violonisticii sale. Din păcate, intonaţia îl trădează adesea — şi nu oricine poate face abstracţie de aceasta — ceea ce atrage nebulozitatea unor pasaje.

Vitali a fost interpretat, cu excepţia unor glissandi puţin justificabile, în stil adecvat, cu gradaţia variaţiilor, cu alternarea judicioasă a planurilor sonore. Enescu a fost fără îndoială reuşita întregului program. Culoarea foarte variată a sunetului, diversitatea agogică şi dinamică au concurat la realizarea universului copilăriei, atît de poetic evocat de marele Enescu. Aici, cîntul lui Sandu Albu a apărut plin de fantezie, poezie şi fineţe. Dificila sonată a lui Lekeu a constituit de asemenea, o realizare de succes. Din restul programului trebuie remarcate interpretările, pline de căldură şi înţelegere, a *Melodiilor populare ungare* de Bartók şi, îndeosebi, a *Rondoului* de Ciortea. La pian, Mariana Kabdebo s-a dovedit, încă o dată, o bună acompaniatoare, sensibilă, capabilă să susţină, într-o concepţie unitară cu cea a partenerului, edificiul dificil al unei piese de amploare ca şi al unei miniaturi.

Recitalul violonistului Sandu Albu ne-a dezvăluit un artist matur, de ale cărui cunoştinţe ar putea profita tinerii violonişti.

PETRE CODREANU

Orchestra Conservatorului

Sub conducerea tînărului dirijor Paul Popescu, orchestra simfonică a Conservatorului Ciprian Porumbescu ne-a înfăţişat un bogat program, cuprinzînd lucrări ale compozitorilor preclasici : Suita în Re şi Concertul Brandenburgic nr. 4 de J. S. Bach, Sonata de Gabrielli, două Simfonii de Vivaldi şi „Muzica apelor" de Händel.

Din capul locului se cuvine a lăuda frumoasa iniţiativă a conducerii Conservatorului, de a da o mare importanţă muzicii preclasice. Aceasta dezvoltă într-o foarte mare măsură muzicalitatea, acurateţea, precizia ritmică, şi îndeosebi simţul polifonic al tinerilor instrumentişti.

În Suita în Re de Bach am apreciat mai ales tălmăcirea „ariei", prin nuanţe adecvate şi prin frazarea expresivă, care a reliefat minunata cantilenă a acestei părţi. Finalul a lăsat însă de dorit, sub raportul preciziei ritmice şi al omogenităţii sonorităţilor în punctele culminante. O plăcută surpriză a constituit-o interpretarea convingătoare a Concertului Brandenburgic nr. 4 de Bach. Este o piesă dificilă, care pune la grea încercare chiar o formaţie cu multă experienţă. Soliştii Cornelia Bronzetti şi cei doi flautişti Mircea Pîrvu şi L. Macovei au dovedit o afinitate cu stilul muzicii lui Bach, reuşind să evidenţieze ţesătura polifonică, diferenţiind cele trei voci, cîntînd cu acurateţe, gradînd cu judiciozitate sonorităţile, evitînd efectele exterioare.

Orchestra a răspuns cu siguranţă, fără a acoperi pe solişti şi a creat în momentele mai puţin dinamice o atmosferă meditativă, prin interiorizarea discursului muzical.

A fost foarte bine venită înscrierea în program a Sonatei de Gabrielli, lucrare valoroasă, concepută pentru o formaţie de cameră (suflători de alamă şi viori). Piese de acest gen lipsesc chiar formaţiilor noastre de prestigiu, care din nefericire, tind în mod unilateral spre lucrările spectaculoase. Paul Popescu a condus cu competenţă şi a reuşit să realizeze un bun echilibru între instrumentele de coarde şi cele de alamă.

După prezentarea cu mult dinamism a simfoniilor de Vivaldi, dar în acelaşi timp şi cu un lirism de calitate în interludiile lente, prin excelenţă cantabile, concertul s-a încheiat cu populara suită „Muzica apelor" de Händel. Atît dirijorul cît şi tinerii orchestranţi au izbutit să pună în valoare bogăţia şi amploarea acestei lucrări străbătută de culori foarte vii şi au obţinut astfel un binemeritat succes.

DORU POPOVICI

Sibiu

Situat într-o poziţie pitorească — pe apa Cibinului, nu departe de culmile ninse ale munţilor Făgăraşului şi de trecătoarea Turnu-Roşu, pe unde Oltul îşi croieşte drum spre a uda cîmpiile Olteniei şi Munteniei înainte de a se vărsa în Dunăre —, oraşul Sibiu este unul din cele mai vechi centre culturale de la marginea de sud-est a podişului Transilvaniei.

Cercetătorul care-şi propune să meargă pe urmele vieţii de concerte sibiene în trecut, va găsi însemnări în această privinţă încă de la finele secolului XVIII, cînd Samuel Brukenthal organiza manifestări săptămînale de muzică instrumentală şi mai ales de cameră, iar „Flautul fermecat" al lui Mozart putea fi ascultat în sala de concerte (1790). Muzica simfonică, cultivată la început în mod sporadic, începe să-şi trăiască şi ea o viaţă regulată, odată cu înfiinţarea în 1839 a „Societăţii pentru muzică din Sibiu" („Hermannstädter Musikverein), al cărei prim concert are loc la 17 februarie 1839 sub conducerea lui Anton Etter [1]).

1) Iată şi programul acestui concert :

Partea I : 1) Prima mişcare a Simfonici în Do major de Mozart, 2) Duet din opera „Puritanii" de Bellini, 3) Variaţiuni pentru vioară de Jansa, 4) Finalul din „Euryanthe" de Weber.

Partea II : 1) Andante de Mozart (din Simfonia de mai sus), 2) Cavatina sopranei din opera „Robert diavolul" de Meyerbeer, 3) Cor din oratoriul „Creaţiunea" de Haydn.

O dovadă a importanței rolului jucat de orașul Sibiu în ansamblul vieții muzicale din Transilvania, o constituie și prezența, pe podiumul sălii de concerte din localitate, a lui Franz Liszt (1846), Johannes Brahms și Josef Joachim (1879).

Numeroasele asociații muzicale înființate în a doua jumătate a veacului XIX au dus la o înflorire excepțională a mișcării de amatori. Printre aceste asociații se găsesc „Reuniunea romînă de muzică din Sibiu", întemeiată în 1878 și aflată, între 1881 și 1899, sub conducerea lui Gheorghe Dima, corurile bărbătești germane „Hermannstädter Männergesangverein" (1863) și „Hermannia" (1877). În această perioadă, deosebit de fertilă pentru evoluția „Reuniunii", viața muzicală a Sibiului cunoaște o mare dezvoltare, atît în domeniul vocal propriu-zis [2]), cît și în acela vocal-simfonic, ilustrat prin execuția oratoriilor „Creațiunea" de Haydn, „Missa solemnis" de Beethoven, „Elias" de Mendelssohn-Bartholdy etc.

Toate aceste strălucite tradiții au fost continuate și îmbogățite în condiții superioare în anii puterii populare. Centrul în jurul căruia a început să graviteze întreaga viață muzicală sibiană a devenit „Filarmonica", la început o orchestră simfonică pe lîngă Consiliul Sindical local, devenită în 1949 „Filarmonica de Stat Sibiu". Numeroase concerte simfonice, populare, educative, manifestări în fabrici, în alte localități etc. au dus la o răspîndire necunoscută în trecut a culturii muzicale. Citățm doar cîteva cifre deosebit de grăitoare, extrase din programul festiv redactat în 1954, cu prilejul împlinirii a 5 ani de activitate: în 100 de ani (1839—1939) s-au executat la Sibiu 50 de simfonii și 32 de concerte instrumentale, în timp ce numai în primii 5 ani de existență a Filarmonicii de Stat (1949—1954) numărul simfoniilor interpretate a fost de 139, iar acela al concertelor instrumentale de 165.

Progresele realizate nu se referă însă numai la numărul concertelor, ci și la conținutul lor. Creația romînească a căpătat o pondere importantă în alcătuirea programelor. Cercetînd doar activitatea stagiunii 1960—1961 și a începutului de stagiune 1961—1962, găsim în programe, alături de o serie de lucrări de George Enescu, numeroase compoziții de Mihail Jora („Cînd strugurii se coc"), Paul Constantinescu (Concertul de pian, Simfonietta), Sabin Drăgoi (Suita „Mitrea Cocor"), Marțian Negrea (Rapsodia I), Ion Dumitrescu (Simfonietta, Simfonia I), Ludovic Feldman (Preludiu și Fugă), Alfred Mendelsohn („Prăbușirea Doftanei", Simfonia „Reconstrucția"), Sigismund Toduță (Concert pentru orchestră de coarde), Zeno Vancea (Rapsodia bănățeană), Max Eisicovits (Dansuri vechi ardelenești), Sergiu Sarchizov (Simfonietta), Dumitru Bughici (Poemul eroic „Donca Simo"), Mircea Chiriac (Bucureștii de altă dată) etc. Compozitorul sibian Gheorghe Șoima, secretar al cenaclului local al Uniunii compozitorilor din R.P.R., a fost și el prezent în această perioadă cu lucrările „Jieneasca" și „Moment rapsodic".

O atenție deosebită a fost acordată lucrărilor din tezaurul literaturii universale (Scarlatti, Bach, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Brahms, Ceaikovski etc.) — pentru a căror înțelegere există la publicul din Sibiu o veche tradiție —, precum și creației contemporane de peste hotare, printre care mai ales celei sovietice, reprezentată prin lucrări de Prokofiev (Simfonia VII-a, Suita a II-a „Romeo și Julietta"), Șostakovici (Uvertura festivă), Kabalevski (Concert de pian nr. 3), Haciaturian (Concertele de vioară și de violoncel) etc.

O interesantă și fructuoasă colaborare, realizată cu corul „Bach" al Casei de cultură „Ștefan Gheorghiu", a permis programarea unei serii de lucrări vocal-simfonice, printre care „Acis și Galathea" de Händel, „Paradis și Peri" de Schumann, „Cantata rustică" și cantata „Alegerea lui Hercule" de Bach, „Anotimpurile" de Haydn, „Cantata Păcii" de Fr. X. Dressler. Subliniind importanța acestor acțiuni pentru lărgirea orizontului culturii generale a publicului sibian, considerăm totodată că ansamblul coral aflat sub conducerea apreciatului muzician Franz Xaver Dressler ar trebui angrenat și în însușirea marelui repertoriu contemporan de muzică vocal-simfonică, în special a celui sovietic și romînesc, pentru interpretarea căruia există la Sibiu forțele artistice necesare.

Paralel cu activitatea săptămînală de concerte simfonice, se desfășoară la Sibiu și manifestări regulate (lunare) de muzică de cameră, în principal cu forțe locale, provenind din Filarmonică. În aceste concerte, cuprinzînd programe variate — de la sonate instrumentale pînă la piese pentru orchestră de cameră —, s-au evidențiat atît elemente experimentate ale orchestrei, cît și tineri talentați, absolvenți recenți ai Conservatorului din Cluj sau ai Școlii medii de muzică din Tg. Mureș. În general, toți instrumeniștii orchestrei activează, sub o formă sau alta, în domeniul muzicii de cameră, și prezintă rezultatele muncii lor în fața colectivului; cele mai izbutite realizări sînt apoi incluse în programele lunare publice. Este o metodă de lucru, la care membrii instituției au aderat cu entuziasm și care s-a dovedit a da bune rezultate. Nu încape îndoială că ea poate fi extinsă și la alte filarmonici din țară.

Principalul animator al vieții de concerte sibiene este primul dirijor (totodată directorul Filarmonicii) Henry Selbing, un muzician bine pregătit, sensibil și cultivat, cunoscut și publicului bucureștean din concertele dirijate pe podiumul Ateneului. În același timp, Henry Selbing, care este membru al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. este prezent în viața muzicală a orașului și prin creațiile sale muzicale. Alături de Selbing, la Filarmonică mai activează, de asemeni ca dirijor permanent, tînărul Eliodor Rău absolvent al Conservatorului din București. Mai conduc concerte dirijorul sibian Franz Xaver Dressler, precum și o serie de dirijori-oaspeți, din București și din alte orașe ale țării (Achim Stoia — Iași, Teodor Costin — Craiova, W. Demian — Cluj, George Petrescu — Ploiești, Victor Golescu — Craiova etc.). Ocazional, au dirijat concertele Filarmonicii și oaspeți de peste hotare.

Ca soliști ai concertelor au apărut numeroși artiști consacrați — printre care Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Mihai Constantinescu, Ștefan Ruha, Sofia Cosma, Arta Florescu, Zenaida Pally, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian ș.a. —, dar și o serie de tineri, cărora li s-a oferit astfel prilejul de a cîștiga experiență concertistică în contact direct cu un public exigent. Printre aceștia din urmă pot fi menționați pianiștii Constantin Ionescu-Vovu și Cristea Zalu din București, Minuca Oșanu și Judith Molnar din Cluj, violonistul Dorel Țincu din București, violoncelliștii Nicolae Șarpe din București și Attila Cseh din Cluj etc. Au fost încurajate și forțe locale, ca de pildă pianista Graziella Georgia, absolventă a Conservatorului din Cluj (care a interpretat Concertul de Mozart în re major), violonistul din orchestră Carol Roth (cu Concertul de Ceaikovski), tenorul Anton Schlezack și baritonul Vasile Gîrbu, ambii profesori la Școala populară de artă (în oratorii). Corul „Bach" ar trebui folosit ca o pepinieră de elemente solistice; depistarea lor și apoi urmărirea evoluției lor în continuare ar putea fi preluate, ca sarcini de onoare, de către principalii factori de răspundere ai vieții muzicale din Sibiu.

S-au mai manifestat, ca soliști, în perioada la care ne referim, și o serie de artiști de peste hotare ca violoniștii sovietici Roza Fein, Igor Frolov și Vla-

2) Reproduc, ca exemplu, programul unuia din primele concerte vocale ale „Reuniunii", de la 18 decembrie 1881: 1) Corurile mixte „Rămas bun codrului" de F. Mendelssohn-Bartholdy și „Florile codrului" de I. Dürner, 2) Duetele „Cîntec de seară" și „Păsărica odată cînta" de A. Rubinstein, 3) Corul mixt „Două inimi nu-mi dau pace" de Gh. Dima, 4) Liedurile „Solia florilor" de Schubert și „Pe aripi de cîntare" de F. Mendelssohn-Bartholdy, 5) Corul mixt „Viața țiganilor" de Schumann, 6) Terțetele vocale feminine „Ah, cîte flori pe cîmp nu pier" și „Către zefir" de F. Hiller. 7) Corurile mixte „Hai leliță din cel sat" și „Cucuruz cu frunza-n sus" de Gheorghe Dima, 8) Scene din partea IV-a „Iarna", a oratoriului „Anotimpurile" de Haydn pentru cor mixt cu acompaniament de pian.

dimir Malinin, clavecinista Zuzana Ruzickova din R. S. Cehoslovacă, violoniștii György Garay și Attila Kubinyi, pianistul Tibor Wehner din R. P. Ungară ș.a.

Alături de activitatea desfășurată pentru publicul obișnuit al concertelor, Filarmonica s-a preocupat și de formarea unui public nou, adresîndu-se în mod special, atît elevilor de școală, cît și muncitorilor și țăranilor colectiviști din oraș și regiune. Astfel, pentru elevi au fost organizate în stagiunea trecută concerte-lecții pe teme general instructive (ca „Instrumentele orchestrei simfonice", „Formele muzicale", „Figuri de compozitori", „Școlile naționale" etc.), alcătuite din conferințe ținute de profesorii de muzică Sandu Iorgu și Cornel Arion sau de secretarul muzical al Filarmonicii Emil Teodorescu, urmate de exemplificări „pe viu", executate de instrumentiștii orchestrei. În stagiunea în curs se încearcă o nouă formulă: concertul simfonic săptămînal de miercuri seara este precedat, în aceeași după amiază, de o repetiție generală cu public, la care au acces elevii din școli pe bază de abonamente. Este o formă care presupune un efort susținut din partea orchestrei (două programe integrale de concert, executate unul după altul), dar care oferă elevilor posibilitatea de a cunoaște un număr mai mare de lucrări simfonice. În același timp, au fost prevăzute concerte-lecții lunare pentru pionieri și pentru elevii școlilor militare.

În repetate rînduri, Filarmonica s-a deplasat în mijlocul muncitorilor, la fabrica „Balanța", la uzina metalurgică „Independența", la uzina textilă „Libertatea", la Intreprinderea Poligrafică Sibiu, executînd programe de concerte populare; de asemenea și la gospodăria agricolă colectivă din Șura Mare, unde țăranii colectiviști s-au dovedit deosebit de interesați de arta instrumentiștilor Filarmonicii.

Tabloul vieții muzicale a Sibiului se completează cu manifestările organizate de Școala populară de artă și de Școala elementară de muzică, de diversele coruri de amatori (printre care în special acela al Sindicatului învățămîntului), precum și cu spectacolele muzicale de operă, operetă și balet, date cu regularitate — cca. 10—12 spectacole într-o stagiune — de Operele din Brașov și Cluj, venite în turneu.

În fine, se cuvine să menționăm și rodnica activitate a orchestrei de muzică populară „Cîndrelul", înființată în 1945 și trecută din 1954 sub administrarea și îndrumarea Filarmonicii. Condusă în prezent de violonistul și dirijorul Nae Irimescu și alcătuită din 22 de instrumentiști, cărora li se alătură soliști vocali fie din București (ca Angela Moldovan, Ion Cristoreanu, Vlad Dionisie, Felician Fărcașiu ș.a.), fie recrutate în localitate, prin concursuri de amatori (ca Dumitru Mutiu, Maria Cotîrlea etc.), orchestra „Cîndrelul" dă numeroase concerte în oraș, ca și în raionul Sibiu și în regiunea Brașov, la gospodării agricole colective și de stat, în stațiuni balneo-climaterice și centre muncitorești. Repertoriul orchestrei cuprinde cu precădere muzică populară romînească din regiune, dar și din alte părți ale țării, precum și muzică populară sovietică, germană și maghiară. Avînd în vedere specificul local, socotim că se impune completarea efectivului cu cel puțin un solist vocal de limbă germană.

*

* *

O contribuție de seamă la ridicarea nivelului culturii muzicale a publicului o aduce de regulă — în afara audierii muzicii însăși — citirea programelor de sală, cuprinzînd informații și aprecieri despre lucrările executate la concertele respective. Reduse la patru pagini (din care prima este ocupată de enunțarea pieselor programate și a numelor interpreților), programele Filarmonicii sibiene nu pot să ofere, desigur, decît idei sumare, expuse într-o formă concentrată la maximum. În aceste condiții, secretarul muzical Emil Teodorescu se străduiește — și reușește de cele mai multe ori — să dea publicului cele cîteva date esențiale, permițînd mai buna înțelegere a lucrărilor. Mai multă atenție este totuși necesară la redactarea textelor, spre a se evita formulări obscure (spre exemplu: „Simfonia se încheie într-o atmosferă de meditație, în care freamătul coardelor subliniază un coral expresiv", — din prezentarea Simfoniei a III-a de Brahms în programul concertului din octombrie 1961, sau „Simfonia lui Franck, ca și Preludiile lui Liszt, are ca valoare a ideii de bază, pozitivul", — din prezentarea Simfoniei de Franck în programul concertului din 27 septembrie 1961), sau folosirea unor termeni improprii, fie prea generali, care nu definesc cu claritate ideea („Vioara este tot mai splendid tratată, iar încheierea este vioaie și de o deosebită impetuozitate" —, din prezentarea Concertului de vioară de Brahms în programul aceluiași concert din 27 septembrie 1961), fie chiar contra-indicați, putînd provoca confuzii („... finalul mai aduce o dată tema principală, după care expunerea se stinge liniștit, sugerînd o duioasă amintire", — din aceeași prezentare a Simfoniei a III-a de Brahms citată mai sus; aici, expunerea — identică cu expoziția — pare să încheie mișcarea, cînd — după toate regulile formei de sonată — ea este prezentă la început). În general, prezentarea ar trebui să nu se limiteze numai la caracterizări literaturizante, ci să cuprindă și indicații privind formele pe care le îmbracă diferitele părți ale simfoniilor sau concertelor instrumentale, pentru a realiza tot odată și inițierea publicului în domeniul formelor muzicale. Este totodată necesar ca afirmațiile să fie mai judicios verificate, spre a nu se strecura date greșite, ca de pildă: „El (George Enescu n.n.) a dat luminii tiparului 33 de lucrări..." (din programul de sală al concertului din 27 septembrie 1961), ceea ce este eronat mai întîi pentru că nu toate lucrările lui Enescu sînt tipărite și apoi pentru că Enescu a dat într-adevăr 33 de numere de opus, dar nu 33 de lucrări — unele din opusurile sale cuprinzînd cîte 2 sau 3 lucrări.

*

* *

După cum se poate vedea, analiza, fie chiar și sumară, a vieții muzicale a unui oraș, ridică numeroase aspecte, a căror aprofundare ar putea contribui la ridicarea nivelului activității muzicale în orașul respectiv, — iar prin extinderea schimbului de experiență, chiar și în alte centre muzicale. Referindu-ne la orașul Sibiu, credem că se poate conchide că orientarea generală a fost judicioasă și că realizările obținute pînă în prezent impun continuarea activității pe același drum ascendent.

E. E.

Încheierea primului semestru la Universitatea Muncitorească de cultură muzicală

Într-o atmosferă caldă și însuflețită a avut loc la 22 ianuarie a.c. în Studioul de concerte al Radioteleviziunii încheierea primului semestru al Universității muncitorești de cultură muzicală din București

În darea de seamă prezentată cu acest prilej de Viorel Cosma, directorul Universității Muncitorești de Cultură Muzicală, a fost subliniată contribuția pe care o aduce această instituție, sprijinită de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și de Consiliul sindical orășenesc în cel de al treilea an de activitate, la ridicarea nivelului artistic al oamenilor muncii, în scopul înțelegerii fenomenului muzical și creșterea unui public nou. Interesul pentru această formă de învățămînt s-a vădit în creșterea numărului cursanților care anul acesta a atins o cifră impunătoare. Frecvența la cursuri s-a îmbunătățit simțitor, deși eforturi vor mai trebui depuse în această direcție, atît din partea conducerii Universității cît mai ales din partea cursanților înșiși. Conținutul lecțiilor a fost îmbunătățit față de perioadele anterioare iar promovarea ca profesori a unor compozitori consacrați și a unor muzicologi cu experiență, la anii I și II ai Universității și folosirea aproape exclusiv a exemplificărilor pe viu, prin aportul unor formații și soliști de frunte, au avut un rol hotărîtor în desfășurarea în cele mai bune condiții a planului de învățămînt pe anul școlar 1961/1962.

O dată cu inaugurarea noului sediu al Universității s-au pus bazele unor cercuri de studii de teorie și solfegiu pentru cursanții doritori să dobîndească și cunoștințe de teoria muzicii.

S-a arătat necesitatea imperioasă a îndepărtării în cursul semestrului II a unor lipsuri din activitatea Universității : elaborarea uneori neaprofundată a lecțiilor, dezbaterea sporadică a punctajelor lecțiilor în colectiv, lipsa de control atent a stenogramelor înaintea multiplicării prelegerilor cît și slaba participare a membrilor colectivului de conducere la lecțiile ținute, în vederea îmbunătățirii lor.

În continuare a avut loc un concert-ghicitoare cu premii, care a întrunit pe cei mai buni concurenți selecționați din cei doi ani de studii. Numeroși cursanți aflați în sală au urmărit cu un viu interes această întrecere. La întrebările puse concurenții au demonstrat o temeinică pregătire, dovedind că și-au însușit pe deplin numeroasele cunoștințe cuprinse în lecțiile predate. Întrebările, așa cum au fost alcătuite, au corespuns numai în parte scopului urmărit de concertul-ghicitoare, mergînd mai mult pe latura spectaculozității și mai puțin pe cea pedagogică. Este necesar ca la sfîrșitul anului să fie găsite noi soluții, mai eficace, care să pună la contribuție gîndirea și puterea de generalizare a cursanților în scopul verificării cunoștințelor și a modului în care acestea au fost asimilate. Cu toate impreciziile unor răspunsuri datorită cîtorva întrebări confuze, concertul-ghicitoare s-a desfășurat în chip antrenant.

La anul I au fost premiați următorii tovarăși : Georgescu Nicolae inginer la I.NC.R.C.; Petrescu Șerban, tehnician la Banca de Investiții, Bankos Dolores, contabilă la Banca de Investiții, Caragea Florica, programistă la D.R.D.C.F. și Dinescu Alexandrina, tehnician la D.D.F., iar la anul II : Sîrbu Ileana, inginer chimist la Fabrica de ciment „Titan", Baicu Liviu, tehnician electrician la I.R.E.B., Susanu Matei, inginer la M.T.T.C. și Ciulei Georgeta, funcționară la Institutul de Folclor.

Muncitoarea Caragea Florica primindu-și premiul la Concursul „Cine știe cîștigă"

Interpreții operei „Cosi fan tutte" de Mozart.

A urmat apoi spectacolul cu opera comică în două acte „Cosi fan tutte" de Mozart, oferit de soliștii, corul și orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijate de Carol Litvin.

Această ultimă lucrare dramatică scrisă de compozitor la Viena în 1791, chiar în anul morții sale, pe un libret de Lorenzo da Ponte, este caracteristică stilului mozartian evidențiat prin noblețea inspirației și expresivitatea recitativului melodic folosit, prin profunzimea gîndurilor și sentimentelor personajelor, cît și prin verva ce se degajă din fiecare scenă, din fiecare dialog. Cei șase soliști din corul Radio care au întruchipat pe protagoniștii operei, deși aflați la primul lor spectacol cu această lucrare, s-au achitat corespunzător de rolurile încredințate. Am apreciat remarcabilele calități vocale și interpretative ale sopranei Virginia Gudzichievici (în rolul Fiordiligiei), rolul triplu al talentatei cîntărețe Maria Parotă (Despina, doctorul și notarul) interpretat cu inteligență și pătrundere a personajelor, timbrul expresiv al Ninei Boldur (Dorabella) care, dacă și-ar fi putut învinge mai mult timiditatea, ne-ar fi arătat mai luminos bunele sale resurse vocale. În rolurile bărbătești Aurel Cruțu (Don Alfonso) ne-a relevat reale calități de bas comic. Se cuvin menționați de asemenea tenorul Valeriu Ponoran (Guglielmo) și baritonul Voicu Voinești (Ferrando), mai puțin integrat în rol. Lipsa decorurilor, a costumelor și mai ales a jocului de

scenă, atît de importante într-o operă comică, aproape că nu a fost resimțită, firul acțiunii reieșind cu claritate din prezentarea caldă și expresivă a actorului Nicolae Brancomir cît și din găsirea unor ingenioase soluții de transpunere a lucrării în operă-concert, datorate regizorului Boris Stegărescu, care a realizat un spectacol de un autentic spirit mozartian. Conducerea muzicală a dirijorului Carol Litvin ne-a relevat frumoase posibilități interpretative ale acestui tînăr șef de orchestră și în domeniul muzicii de operă.

Aplauzele repetate au răsplătit din plin eforturile depuse de întregul colectiv al Radiodifuziunii la reușita acestei manifestări la un nivel artistic corespunzător. Au fost primele aplauze dăruite din inimă unui spectacol integral de noul public pe care Universitatea muncitorească de cultură muzicală din București se străduiește cu perseverență să-l formeze din mijlocul oamenilor muncii.

SILVIAN GEORGESCU

RECENZII

Manualele de educație muzicală și teorie și solfegii pentru școlile de muzică

Unul din mijloacele de bază ale învățămîntului folosite în practica pedagogică este și *manualul*. Atît în învățămîntul general cît și în cel special muzical, manualul — concretizare a programei școlare — este de un real ajutor profesorului în munca sa zilnică, îndrumînd în egală măsură și studiul elevului. De modul în care un manual răspunde acestei duble sarcini, depinde și eficiența lui în procesul de învățămînt.

Conceperea unui manual de muzică implică o mare răspundere dat fiind cerințele de prezentare a unui material didactic gradat ca dificultate muzicală și cît mai cuprinzător în conținut și, totodată, de folosire a celor mai adecvate procedee în prezentarea diferitelor noțiuni teoretice. De aceea, apariția în Editura muzicală a primelor manuale de educație muzicală și teorie destinate școlilor speciale de muzică poate fi considerată ca un eveniment de seamă, demn de subliniat și de analizat.

Manualele apărute pînă acum cuprind materia teoretică prevăzută în programă pentru ciclul elementar (clasele I—VII), divizîndu-se în două grupe, ce presupun mijloace diferite, corespunzătoare vîrstei copiilor :

1. manuale de educație muzicală — clasele I-a, II-a, III-a.
2. manuale de teorie și solfegii — clasele IV-a, V-a, VI-a, VII-a.

Manualele din prima grupă reduc mult teoretizarea materialului, în favoarea laturii practice, intuitive ; cele din a doua grupă, fără a renunța complet la această din urmă latură, cuprind unele considerații teoretice mai dezvoltate.

Manualul de clasa II-a de Edith Visky este foarte apropiat de cerințele educației muzicale ; aceasta datorită atît conținutului valoros și adecvat, cît și prezentării deosebit de atractive, accesibile, la care contribuie efectiv desenele foarte sugestive semnate de Burschi.

Cartea prezintă gradat și sistematic noțiunile teoriei prevăzute pentru clasa II-a, folosind un material didactic corespunzător, cuprinzînd cîntece și jocuri populare românești, ruse și sovietice, cîntece din trecutul de luptă al poporului, piese ale compozitorilor români contemporani, ale înaintașilor români și ale clasicilor universali. Din păcate nu toate acestea sînt utilizate într-o proporție corespunzătoare (de ex. : prea puțin din repertoriul clasic, limitarea la cîțiva compozitori români contemporani care apar aproape la fiecare capitol ; unele cîntece sînt mai greu accesibile din cauza intervalelor pe care le cuprind ; de ex. „Voioși pornim“ de Al. Pașcanu sau „Ecoul“ de A. Mendelsohn, ș.a.). Manualul mai cuprinde solfegii la 2 voci, jocuri de mișcare și, la sfîrșitul fiecărei lecții, întrebări și teme adecvate, care fixează cunoștințele și dezvoltă imaginația. Remarcăm ca reușite lecțiile despre intervale. Cîntecele, solfegiile, definițiile și desenele colaborează efectiv pentru o cît mai ușoară însușire a acestui capitol. Cartea se încheie cu capitolul „Întrebare și răspuns“, (pag. 229), care este util pentru dezvoltarea simțului de frazare al copiilor. Am fi considerat, însă, necesar să se prezinte numai exemplele ordonate din punct de vedere al numărului de măsuri și al cadențelor melodice, din care să se poată desprinde o regulă generală de formare a întrebării și răspunsului în muzică, pregătind astfel trecerea la noțiunile elementare de forme muzicale din clasa III-a. (Întrebarea să se termine cu oricare treaptă în afara treptei I-a — semicadență sau cadență secundară, iar răspunsul cu treapta I-a-cadența perfectă. Amîndouă să aibă un număr egal de măsuri).

Este un manual reușit care demonstrează competență și sensibilitate artistică-pedagogică.

Manualul de clasa III-a de Ana Motora-Ionescu este o adevărată „compoziție didactică“, bine scrisă, remarcabilă din punct de vedere artistic și al conținutului de idei. În adevăr, manualul cuprinde : cîntece ilustrînd aspecte din trecutul de luptă al clasei muncitoare și partidului, realizări ale poporului după eliberare, viața nouă a școlarilor, pionierilor, cîntece populare românești și ale popoarelor prietene, cîntece din folclorul copiilor — unele cu tematică nouă, cîntece de pace, piese ale compozitorilor români și universali. Materialul foarte bogat e prezentat bine sistematizat, cu explicații clare, teme suficiente și cuprinzătoare și cu grija de a porni de la practic la teoretic. Remarcăm ca excelente exercițiile de intonație, ce însoțesc fiecare capitol referitor la partea melodică. Ilustrațiile semnate de Burschi, deși cam puține, sînt cît se poate de adecvate.

Rămîne de văzut, însă, dacă această „compoziție“ în mîna unui profesor „interpret“ obișnuit va putea fi pe deplin înțeleasă de „ascultătorii“ cărora se adresează — copiii de clasa III-a. În fapt, manualul corespunde pe deplin programei (foarte dezvoltată, de altfel) dar o și depășește, fără nici o justificare. Spre exemplu, noțiunile de tonalitate, modulație, denumirea funcției fiecărei trepte a gamei (în partea recapitulativă) și în general, dezvoltarea mai ales a capitolelor ce privesc melodica — nu intră în programă și întrec posibilitățile obișnuite de asimilare ale copiilor de clasa III-a. De asemenea, anumite solfegii și cîntece sînt greu accesibile. Manualul ar putea fi folosit în continuare și în clasa următoare (cum, de fapt, s-a și întîmplat în practică, pînă la apariția manualului de cl. IV-a).

Este un manual bun, lucrat cu competență și entuziasm.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra primei categorii de manuale constatăm, în afară de calitățile evidente ale fiecărei cărți, lipsa unei legături firești între ele ca stil, procedee, respectare în proporție corespunzătoare a capitolelor programei etc. Și, totodată o insuficientă preocupare pentru realizarea „intuitivului“ absolut necesar

la vîrstele mici. O colaborare a autoarelor ar fi stabilit, poate, acea continuitate necesară de la o clasă la alta, în raport cu programa analitică.

Manualele de teorie şi solfegii, respectînd organizarea concentrică a programei reiau pe un plan superior noţiunile deja cunoscute în primele trei clase, adăugînd şi elemente noi.

Manualul de clasa V-a de Mircea I. Vlada urmăreşte în mod fidel programa, cuprinzînd un material didactic bogat, de valoare artistică evidentă, care îmbină proporţional cîntece populare şi culte, clasice şi actuale, de compozitori romîni şi străini. Unele solfegii şi exemple aparţinînd autorului sînt create în stil popular. Noţiunile teoretice sînt expuse sistematic, clar, într-o exprimare accesibilă, cu întrebări recapitulative şi teme pentru acasă. Exceptînd partea de recapitulare de la început, care este prea redusă, toate celelalte capitole sînt tratate în mod corespunzător importanţei lor. Autorul îşi completează cu succes exemplificările prin introducerea pe alocuri a unor fragmente instrumentale, cît şi a unor piese vocale cu acompaniament de pian. Remarcăm şi cîteva greşeli remediabile la o nouă ediţie: la pag. 46 apare un solfegiu în gama sol minor, care se studiază de abia la pag. 66; unii compozitori clasici apar cu numele incomplete, sau fără anii naşterii şi ai morţii (de ex.: Czerny, Clementi, sau: B. Bartók, J. Arnaud, etc.).

Este un manual bun, complet, îndeplinind dubla condiţie de a se adresa în mod egal profesorului şi elevului.

Manualul de clasa VI-a de Vasile Mereuţă respectă, de asemenea, capitol cu capitol, programa analitică adăugînd, însă în plus, Modulaţia. Partea recapitulativă de la început e mai completă, demnă de relevat fiind tratarea cheii de alto în relaţie cu portativul general şi exemplificată într-o partitură simplă de orchestră. Un material cuprinzător, nu destul de variat însă, vine în sprijinul asimilării cunoştinţelor teoretice noi. Acestea sînt expuse în general clar şi accesibil, cu grijă, de cele mai multe ori, de a fi deduse practic din cîntece. La capitolul despre acorduri pe treptele secundare (pag. 88) remarcăm un dicteu armonic la 3 voci, bun (dat fiind că apare pentru prima dată, ar fi fost poate bine să fie pregătit printr-un exerciţiu la 2 voci).

Privind lucrarea în ansamblu, constatăm o oarecare inegalitate în gradarea cîntecelor şi solfegiilor, limitarea la cîţiva compozitori, care se repetă des (în special la solfegii) şi lipsa aproape totală a temelor pentru acasă. Totodată, nu găsim justă transpunerea în alte tonalităţi a unor fragmente din lucrări clasice sau moderne foarte cunoscute (de exemplu Simfonia a IX-a de Beethoven — tema finală — în sol major în loc de re major, pag. 44, sau oratoriul „Cîntarea pădurilor" de Sostakovici — un fragment din partea a II-a în re bemol major în loc de si major, pag. 121). Scrierea, uneori, şi în special traducerea unor termeni muzicali nu este cea justă (de exemplu, la pag. 100: con moto — „ca vorbirea" în loc de „cu mişcare" sau „mişcat"). De asemeni găsim anumite denumiri necorespunzătoare (de exemplu „sincopă şchioapă", „sincopă moale" — pag. 149, 150 — ş.a.).

Manualul este totuşi, meritoriu şi lipsurile semnalate corectabile în viitoarele ediţii.

Manualul de clasa VII-a de Matei Jurebiţă este mai dezvoltat din punct de vedere teoretic, încheind ciclul celor 7 clase elementare. Autorul respectă punctele programei, dar le schimbă ordinea din necesităţi de ordin didactic. Recapitularea nu e plasată la început, ca un capitol de sine stătător, ci e făcută în decursul cărţii, pe probleme. Unele noţiuni cunoscute deja din anii anteriori sînt reluate şi dezvoltate. Remarcăm prezentarea mai originală a gamelor. fără exerciţii de intonaţie, dar cu exerciţii de acordaj după diapazon şi de stabilire în tonalitate. Repertoriul muzical este variat, cuprinzînd în afara cîntecelor obişnuite solfegii în stil popular, fragmente de partituri pentru diferite instrumente şi pentru orchestră. Autorul indică la cîntecele sau solfegiile pe care le-a transpus — tonalitatea originală.

În prezentarea noţiunilor teoretice, mult dezvoltate, observăm în general, o lipsă de sistematizare. Textul are repetări, inexactităţi, trimiteri multe la alte capitole, care îngreuiază consultarea manualului. Unele definiţii (de exemplu cea a intervalelor, de la pag. 93 şi 97 sau a cuvîntului „portamento" pag. 149) sînt necorespunzătoare (de pildă, definiţia terţei ca „intervalul dintre trei trepte").

În decursul explicaţiilor se folosesc uneori termeni noi, fără a fi explicaţi sau a căror explicaţie apare în capitolele ulterioare (exemplu: sunetele armonice, pag. 77 sau sistemul netemperat, pag. 33). De asemenea apar anumite denumiri neconsacrate, care poate nu sînt indicate într-un manual de şcoală („scară specială", „apogiatură apendicală" etc.).

Cu toate acestea este remarcabilă grija autorului de a prezenta noţiunile prevăzute cît mai complet, dînd la iveală un manual original, care cuprinde în totalitate materia teoretică a celor 7 ani de studiu.

Manualele din categoria a doua constituie, ca şi celelalte, o realizare însemnată prin noutatea lor, materialul bogat şi variat pe care îl cuprind, nivelul ideologic, teoretic şi artistic ridicat şi prin faptul că îndeplinesc, în general, dubla sarcină de a se adresa în aceeaşi măsură profesorului şi elevului. Prezentate grafic foarte frumos (coperţile de Burschi) ele cuprind şi portrete de compozitori. Este un lucru bun, care, cu adăugarea unor scurte date biografice, ar putea constitui o introducere eficientă în studiul istoriei muzicii. Ceea ce se constată la o privire de ansamblu este aceaşi lipsă de continuitate între manuale. Nu există, în general, o unitate a punctului de vedere. Aceasta provine din faptul că autorii au lucrat separat, consultîndu-i în cea mai mare măsură partea instructivă, mai puţin concepţia metodologică. Aceasta dă naştere la diferenţe în explicarea unor noţiuni (sincopa, măsurile etc.) şi, totodată, la nedorite repetări. (de exemplu acelaşi fragment din Cvartetul nr. 1 de Ion Dumitrescu şi altul din Simfonia a IV-a de Ceaikovski apar şi în manualul de clasa VI şi în cel de clasa VII; cîntecul „Sînt pionier" de Ion Vasilescu apare în clasa II în do major, în clasa V-a în re major şi în clasa VI-a în re bemol major etc.). Nu există în general o suficientă preocupare pentru respectarea principiului accesibilităţii. Între manualele de clasa VI-a şi a VII-a se observă mai evident o lipsă de legătură, o trecere cam bruscă la probleme teoretice mai avansate, tratate din alt unghi de vedere. Este desigur necesar ca prezentarea noţiunilor teoretice să difere într-o oarecare măsură de la clasă la clasă, dar aceasta trebuie făcută treptat şi proporţional cu dezvoltarea psihică a copiilor. De asemenea, lipsuri de mică importanţă la prima vedere, dar care pot da naştere la grave confuzii în rîndul elevilor ar trebui să nu existe în aceste manuale. De ex.: diverse definiţii neclare, confuze, termeni neadecvaţi, titluri incomplete la unele exemple, nemenţionarea anului naşterii şi al morţii la unii compozitori, mici inexactităţi teoretice etc.

Ne dăm seama că analizarea manualelor imediat după apariţie este inerent limitată şi mai mult teoretică. Aplicarea lor în practica zilnică şi urmărirea reacţiilor elevilor va scoate la iveală mai just atît lipsurile, cît şi calităţile fiecăruia. O consfătuire în viitor a autorilor cu diverşi profesori de educaţie muzicală şi teorie va fi absolut necesară în vederea unor noi ediţii revizuite şi completate.

Expresie a atenţiei de care se bucură azi în ţara noastră învăţămîntul muzical, primele manuale de educaţie muzicală şi teorie şi solfegii destinate şcolilor de muzică constituie o realizare importantă, un pas hotărît înainte în direcţia perfecţionării sistemelor de predare în acest important sector al învăţămîntului *).

GR. BARGĂUANU

*) O recenzie viitoare va fi consacrată manualului de cl. I (n red.).

Mai multă răspundere pentru monografia muzicală de popularizare

Monografiile muzicale de popularizare au avut întotdeauna un mare cerc de cititori. Pitorescul, fabulația, stilul literar curgător, lipsit de terminologia tehnică aridă, atrag atît pe profesionist cît și pe amator. Stendhal, Emil Ludwig, Romain Rolland, Franz Werfel, Anatolii Vinogradov, abordînd cu mijloace literare domeniul muzicii, au dat lucrări atrăgătoare și instructive.

În etapa actuală cînd un public tot mai larg este atras către muzică, o asemenea literatură devine foarte necesară educării artistice multilaterale a omului nou. Mai ales tineretul, setos de tot ce este instructiv, citește mult, participă la concerte și spectacole. Prețuim inițiativa Editurii Tineretului de a publica monografii de acest gen. *Povestirile despre oameni și muzică* de Ionel Hristea, *Giuseppe Verdi*, de Dan Vulcan, sînt titluri care s-au epuizat repede în librării. Editura Militară a editat merituoasa monografie consacrată lui Ciprian Porumbescu *Cînta la Stupca o vioară* de Constantin Ghiban. Editura Muzicală a scos de asemenea monografii originale de valoare („Darclée", „Haendel" ș.a.).

Din păcate însă, unele lucrări lasă mult de dorit în ce privește exactitatea informației, ca de pildă *Jurjac* (Enescu copil) de Pavel Cîmpeanu, recent apărută la Editura Tineretului (București 1961, 349 p., redactor responsabil Marin Gheorghe).

Această lucrare are unele calități incontestabile. Autorul își zugrăvește eroul cu căldură și plasticitate. Satul natal al compozitorului, ca și orașele Iași, Botoșani și București din acea vreme sînt viu evocate. Pavel Cîmpeanu a izbutit în bună măsură să caracterizeze lumea în care a trăit micul Enescu și să evidențieze atașamentul acestuia față de mediul sătesc și de cîntecul popular. Cartea este străbătută de un suflu dramatic, datorită căruia cititorul o parcurge cu interes.

Dar lucrarea *Jurjac* nu satisface exigențele pe care un asemenea subiect le comportă. E drept că, într-o vreme cînd muzicologia noastră nu a lămurit încă epoca atît de îndepărtată a copilăriei lui George Enescu, încercarea lui Pavel Cîmpeanu este anevoioasă. Dar evocarea literară trebuie să aibă anumite limite, ea nu scutește de răspunderea științifică. Însuși faptul că autorul și-a luat măsurile de precauție, anunțînd în prefață că „amplasarea în timp și spațiu a eroilor și împrejurărilor, precum și numele unor personaje nu sînt întotdeauna riguros redate", dovedește atitudinea sa neștiințifică.

Socotim că lucrarea conține grave erori de documentație. Redînd întîlnirea lui Enescu cu Eduard Caudella din 1888 la Iași, Pavel Cîmpeanu scrie: „El ia cîteva partituri de pe pian, alege una și i-o întinde băiatului: citește fără să cînți... O scurtă ezitare și răsună cîteva acorduri din *Poemul* lui Chausson. Caudella trece la pian și începe să acompanieze" (pagina 208). Multe erori în aceste rînduri! Poemul încă *nu fusese compus* la vremea aceea. Va mai trece un deceniu pînă cînd Chausson va scrie lucrarea; Enescu *nu cunoștea notele* cînd s-a întîlnit cu profesorul ieșean și tocmai aceasta a fost prima recomandare a lui Caudella; *Poemul* de Chausson nu debutează cu „cîteva acorduri" la vioară, ci cu o introducere orchestrală pe care numai pianul ar fi putut-o suplini.

Tot atît de necorespunzătoare ne apare comentarea morții lui Wiest (pag. 203—205). Pe lîngă că Ludwig Wiest în 1888 *încă trăia*, activitatea sa e legată de București, nu de Iași și de „locuința din Tg. Cucului" etc. Și apoi Wiest a venit în țară cu peste o jumătate de veac în urmă, „înveselind lumea" nu „20 de ani" cum afirmă Pavel Cîmpeanu (pag. 226), ci peste 50 de ani. De aceeași lipsă de documentare suferă pasajul privitor la „micul Bronislaw Huberman" (născut în 1882), care este pus să concerteze la Viena în... 1887! În Dicționarul *Il Mondo della musica* p. 1119 se arată clar că Huberman a debutat în viața artistică în 1893. Pe copiii soților Enescu autorul îi „înmormîntează" la Liveni (pag. 10, 16) în loc de Vorniceni. Tocmai acest eveniment a determinat mutarea familiei în satul Liveni-Vîrnav, părinții încercînd să uite nenorocirea. Pe Johannes Brahms, Pavel Cîmpeanu îl declară profesorul lui Enescu la Viena (pag. 328), cînd în realitate el nici n-a fost vreodată profesor la conservator. Lucrarea *Impresii din copilărie* a fost scrisă în 1940, deci nu la vîrsta de 60 de ani (pag. 6, 131, 243). *Petru Rareș* de Caudella, nu este operetă (pag. 209), ci prima operă românească. *Sîrba lui Pompieru* și *Hora lui Dobrică* nu sînt folosite de Enescu în *Poema Română*, cum se spune la pag. 84, ci în Rapsodii.

Uneori, Pavel Cîmpeanu a mers pînă la citarea deformată a unor documente. Iată cum transcrie, la pag. 117, titlul unei lucrări: *„Pămîntul Romîniei*, operă pentru pian și vioară de *Georgel Enescu*, în loc de *Țară Românească*, operă pentru pian și vioară de *Gheorghe* Enescu, compozitor român, în vîrstă de 5 ani" (vezi „Enescu" de Andrei Tudor, Editura muzicală 1958, pag. 12).

Că documentarea s-a făcut în pripă ne-o demonstrează cu prisosință necunoașterea numelor proprii ale unor muzicieni. De pildă, la pag. 202 se citează de 3 ori *Menzetti*, în loc de Mezetti, *Huebsch* în loc de Hübsch la pag. 295, 304 etc.

Autorul nu și-a strunit îndeajuns imaginația, căzînd adesea în afirmații deplasate și exagerări. De exemplu, soții Enescu, care nu erau muzicieni, sînt puși de Pavel Cîmpeanu să cînte *pe note* nici mai mult nici mai puțin decît *Sonata primăverii* de Beethoven (pag. 30). Copilul o învață după ureche pe dinafară (pag. 36) și chiar o cîntă în întregime (pag. 114). În *Amintiri*, Enescu a precizat că este vorba de un aranjament pentru două viori dintr-o metodă de Bériot.

Insuficienta pregătire muzicală a lui Pavel Cîmpeanu reese limpede din expresii ca „Iată și Hora lui Dobrică: sînt părți unde scripca înalță un trio catifelat și dulce" (pag. 82), sau „Fanfara intonează un semnal: Allegro — identifică Jurjac *ritmul*" (pag. 300).

Înfine, atragem atenția că autorul a făcut o confuzie asupra numelui mamei compozitorului. Ea se numește în realitate *Marghioliță* și nu *Măriuca* așa cum o botează Pavel Cîmpeanu. Există și o Marghioliță în roman, personaj negativ, ceea ce agravează confuzia.

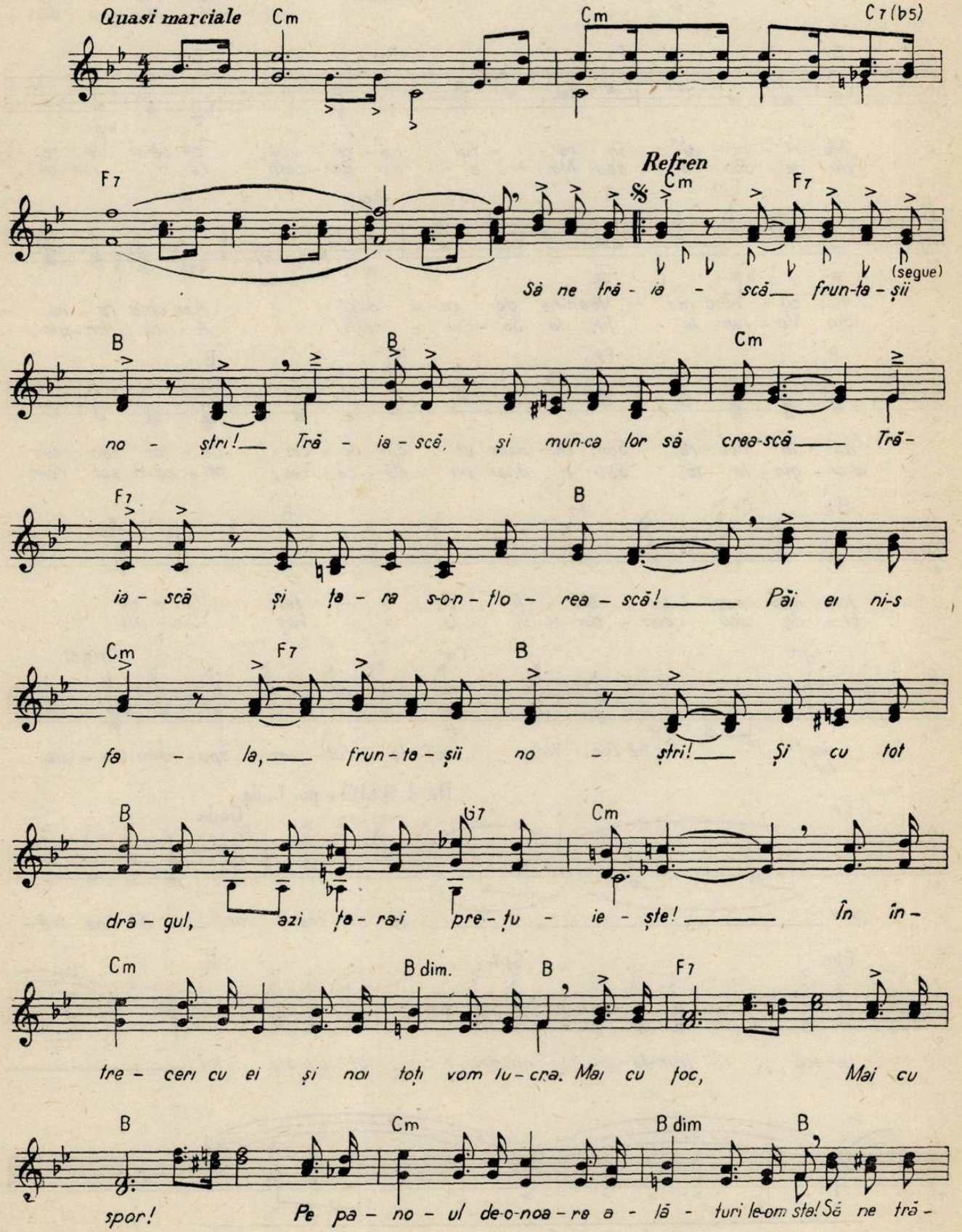
Ar fi de dorit ca în lucrările muzicale de popularizare să nu mai apară asemenea inexactități, de natură să pună la îndoială simțul răspunderii în documentație a autorilor. Pentru a fi evitate, propunem să fie consultată secția de muzicologie a Uniunii Compozitorilor.

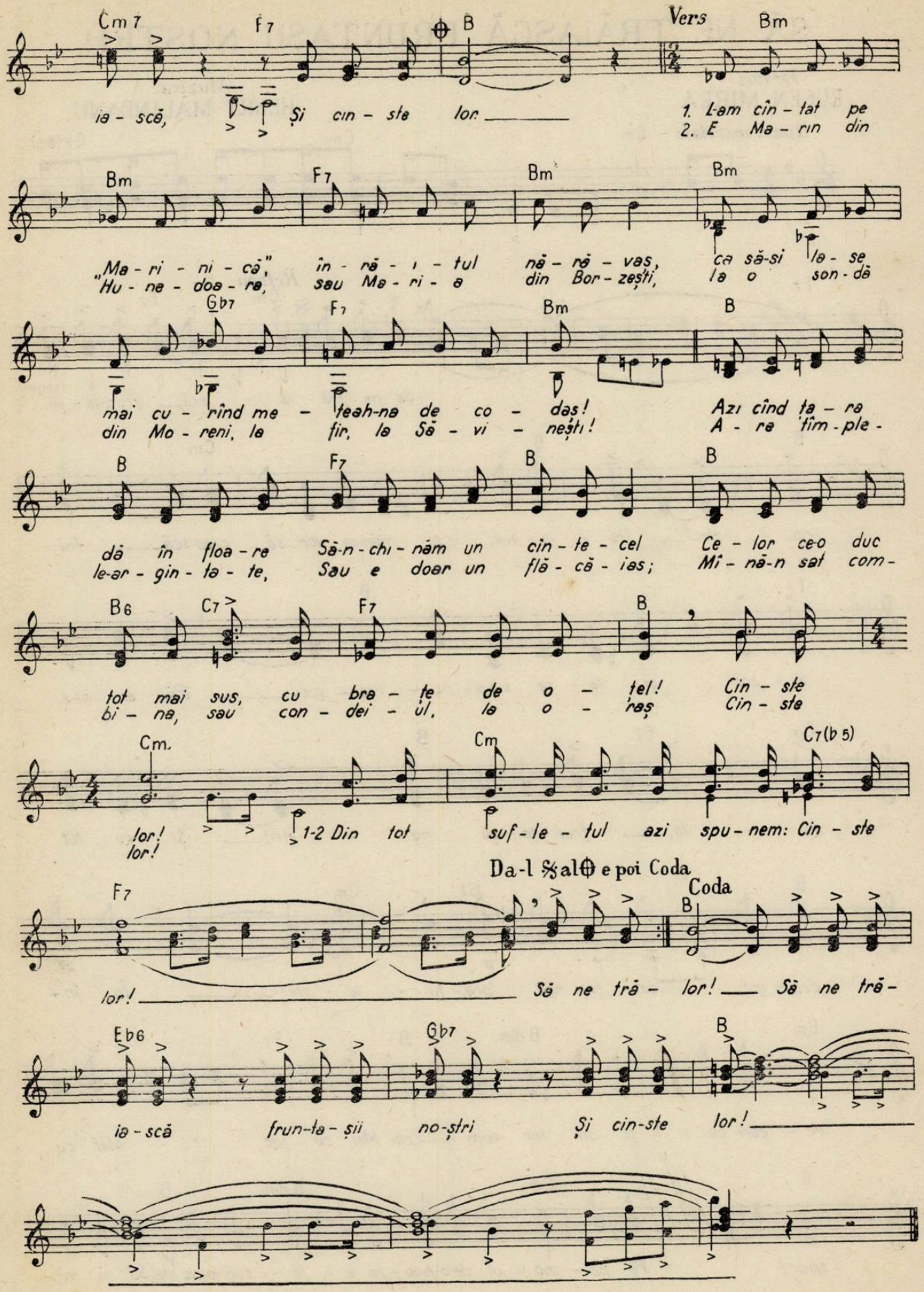
EUGEN VICOS

SĂ NE TRĂIASCĂ FRUNTAȘII NOȘTRI!

Versuri:
EUGEN MIREA

Muzica:
HENRY MĂLINEANU




Cm7 F7 B Vers Bm
ia - scă, Și cin - ste lor
1. L-am cîn - tat pe
2. E Ma - rin din
Bm F7 Bm Bm
„Ma - ri - ni - că",
"Hu - ne - doa - ra,
în - că - i - tul
sau Ma - ri - a
nă - că - vaș,
din Bor - zești,
ca să-si
la o
la - se
son - dă
Gb7 F7 Bm B
mai cu - rînd me - teah-na de co - das!
din Mo - reni, la fir, la Să - vi - nești!
Azi cînd ța - ra
A - re fim - ple -
B F7 B B
dă în floa - re
le-ar - gin - la - te,
Să-n - chi - năm un
sau e doar un
cîn - te - cel
flă - că - iaș;
Ce - lor ce-o duc
Mi - nă-n sat com -
B6 C7 F7 B
tot mai sus, cu bra - te de o - țel!
bi - ne, sau con - dei - ul, la o - raș
Cin - ste
Cin - ste
Cm. Cm C7(b5)
lor!
lor!
1-2 Din tot
suf - le - tul azi spu - nem: Cin - ste
Da-l 𝄋 al ⊕ e poi Coda
Coda
F7 B
lor! Să ne tră - lor! Să ne tră -
Eb6 Gb7 B
ia - scă frun-ta - șii no-ștri Și cin-ste lor!

33

Cuprinsul

Pag.

Dmitri Şostakovici

Căile spre muzica măreaţă a comunismului 1

DISCUŢIE DESPRE PROBLEMELE MUZICII DE TEATRU ŞI FILM

Pascal Bentoiu

Cîteva reflecţii în legătură cu muzica de scenă . . . 8

Dumitru Capoianu

O artă specifică 10

H. Mălineanu

Muzica nu poate servi filmul, fără a fi servită de film . 11

Alfred Mendelsohn

Unitate între acţiune dramatică şi muzică 12

Sergiu Sarchizov

Funcţiune şi proporţie 13

Anatol Vieru

Sarcina principală : reliefarea ideii filmului 15

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

In discuţia cenaclului : Concertul pentru pian şi orchestră de Valentin Gheorghiu, Uvertura Burlescă de Aurel Stroe şi Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde şi oboi de Dumitru Capoianu 17

V. Tomescu

Cîntecul de masă şi cerinţele iubitorilor săi 17

★

Alfred Mendelsohn

Consonanţa şi disonanţa în sfera armoniei funcţionale . . 19

J.-V. Pandelescu

Fritz Kreisler 23

Nina Vieru

Un poet al pianului : Sofronitki 25

George Sbîrcea

Augustin Bena 29

Ion Voicu

Oistrah în mijlocul nostru 30

PRIME AUDIŢII

R. M.

Simfonia Ploieşteană de Paul Constantinescu şi Simfonia XIII-a de Dimitrie Cuclin 31

Gheorghe Firca

Sonata pentru pian de M. Vescan 32

G. Z.

Opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri 33

OASPEŢI

Edgar Elian

Robert Satanowski 34

C. Ionescu Vovu

Alexander Uninski 35

Constantin Stroescu

Ayhan Baran 36

Al. Leahu

Ryszard Bakst 37

Alexandru Hrisanide

Josef Hrncir 37

Pag.

C. S.

Cîntăreţi ai teatrelor de operă din ţară 37

Diamandi Gheciu

Lieduri 38

C. I. V.

Simfonia III-a de W. Schuman 39

Petre Codreanu

Sandu Albu 40

Doru Popovici

Orchestra Conservatorului 40

E. E.

Sibiu 40

Silvian Georgescu

Incheierea primului semestru la Universitatea muncitorească de cultură muzicală 45

RECENZII

Gr. Bărgăuanu

Manualele de educaţie muzicală şi teorie şi solfegii pentru şcolile de muzică 44

Eugen Vicoş

Mai multă răspundere pentru monografia muzicală de popularizare 46

H. Mălineanu şi Eugen Mirea

Să ne trăiască fruntaşii noştri 47

I. P. 2 — c. 801

Lei 5

MUZICA

Anul XII Nr. 4 Aprilie 1962

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul XII Nr. 4 aprilie 1962

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

PUNCTE DE VEDERE ÎN LEGĂTURĂ CU PROBLEMELE MUZICII NOASTRE VOCAL - SIMFONICE

SERGIU SARCHIZOV

Tema contemporană şi realizarea ei

Nu poate exista năzuinţă mai nobilă, impuls creator mai puternic pentru artistul zilelor noastre, decît de a reflecta veridic şi desăvîrşit măreţia vremii pe care o trăim. Din multitudinea de teme pe care contemporaneitatea le oferă creatorului de artă, nici una nu concentrează asupra ei în asemenea grad eforturile tuturor, nici una nu solicită atît de intens dăruiri de cele mai diverse nuanţe personale, cît marea temă a omului nou, a acelui „erou al zilelor noastre", făurit de noua realitate socială şi făuritor, la rîndu-i, de noi şi strălucite valori.

Este, într-adevăr, o temă mare. Dar pe cît de generoasă, pe atît de grea este misiunea artistului de a desprinde semnificativul, permanentul, stabilul, din procesul de neîntreruptă înnoire al vieţii noastre, de a îmbina, în opera de artă, generalizarea cu perspectiva viitorului. Nu cumva e nevoie de o anumită distanţare în timp, de popasuri „recapitulative" pentru ca proiectarea realităţii în conştiinţa noastră să fie mai rodnică pe plan artistic ?...

Aşa ar fi, dacă am considera artistul creator înţepenit într-o contemplaţie comodă, pasivă, de martor *dinafară* al contemporaneităţii. Din fericire însă, lucrurile stau altfel : în zilele noastre scriitorul, pictorul, compozitorul, nu *consemnează* numai, ci şi *participă*, angrenat efectiv, cot la cot cu ceilalţi oameni ai muncii, în construirea grandiosului edificiu al socialismului.

Astfel, îmbogăţiţi prin viziunea *dinăuntru*, prin dubla funcţiune de *comentator*, dar şi de *participant activ* la actualitate, devine cu putinţă să reacţionăm prompt, să suplinim prin spontaneitate, prin intuiţia vie, nemijlocită, a *participantului*, ceea ce în mod obişnuit o aduceau doar anii.

Iată de ce, în ciuda complexităţii ei crescînde (sau poate tocmai *datorită* acestei complexităţi) tema atrage, ca în focarul unei imense lentile, energiile creatoare ale unui număr din ce în ce mai mare de compozitori. Fie că e vorba de cîntec sau lied, de simfonie sau cvartet, de oratoriu sau operă, în muzica pe text poetic sau cu program declarat, ca şi în genurile aşa-zis „neprogramatice", imaginea comunistului, bogăţia de idei şi sentimente a omului înaintat al epocii noastre, îşi află cele mai *diferite* rezolvări. Şi e perfect legitim să fie astfel: dogmatismul de orice speţă, soluţiile „consacrate" şi alte pagini de reţetar nu au ce căuta în arta autentică. În schimb, căutările sincere, creatoare, mai ales cînd sînt întreprinse în numele unei teme atît de înalte, trebuie considerate întotdeauna ca binevenite, fie că reprezintă reuşite categorice sau parţiale.

Unul din genurile deosebit de proprii pentru exprimarea unor asemenea idei este cel vocal-simfonic. Prin sinteza dintre simfonism şi versul cîntat, — poemul, cantata, oratoriul sînt capabile să exprime direct un conţinut de cea mai mare actualitate.

Deocamdată, numărul lucrărilor care abordează „frontal" tema contemporană este încă mic. Dar oricît de puţine ar fi, ele reprezintă totuşi un început concret, ale cărui particularităţi se cuvin studiate şi aprofundate. Căci problema fundamentală ce se impune — acea a raportului dintre realitatea pe care o trăim şi oglindirea ei în muzica pe care o scriem — e o chestiune ce ne frămîntă pe toţi, fie că am abordat deja o asemenea temă, fie că o mai purtăm încă în noi. Aci nu mai e vorba de reuşite personale ale unuia sau ale altuia, ci de ceva infinit mai important : e în joc un *principiu* scump nouă tuturor, a cărui traducere în practica de creaţie nu ne poate fi indiferentă.

Voi încerca să fiu mai explicit.

Dramatismul anilor de luptă a partidului împotriva fascismului şi a nedreptăţii sociale a dat şi va mai da naştere la multe lucrări valoroase, impresionante, unele chiar zguduitoare în veridicitatea expresiei lor. Dar construcţiei paşnice, *eroismului cotidian* al oamenilor muncii nu i-au fost închinate pînă în prezent lucrări de o forţă de convingere similară celor inspirate din trecutul de luptă.

Ar însemna să punem greşit problema, întrebîndu-ne dacă era socialismului victorios este „mai săracă" sau „mai bogată", în ceea ce priveşte amploarea sentimentelor pe care le generează, decît

Echipa de fluieraşi (Jul. Olariu)

epoca premergătoare ei. Nu mai e nevoie să demonstrăm că tensiunea anilor de luptă este *calitativ diferită* de uriaşul patos constructiv al zilelor noastre.

Asupra acestui lucru sîntem cu toţii de acord. Diferenţele apar în momentul în care încercăm să apreciem opere *diferite* prin *aceeaşi* unitate de măsură.

Cei ce văd dramatismul cantatei sau al oratoriului neapărat sub forma de coliziuni spectaculoase, vor rămîne, poate, dezorientaţi în faţa operei al cărei conţinut este specificul construcţiei paşnice. Victoria clasei muncitoare din ţara noastră poate fi exprimată nu numai apoteotic ci şi prin alte soluţii, nuanţate diferit.

În ambele cazuri se neglijează un adevăr, cu care de asemenea în principiu, nu putem să nu fim de acord : la conţinut diferit trebuie să corespundă o formă esenţialmente diferită.

Prin urmare, în tratarea temei care ne preocupă aci interesează nu atît perspectiva totală sau parţială, prin care a fost privită realitatea (bogăţia sferei contemporane nu poate şi nici nu trebuie să fie epuizată *într-o* singură lucrare — şi nici în zece !), ci în primul rînd *adevărul* expresiei muzicale : ne *recunoaştem*, în cele ce scriem, pe noi, năzuinţele şi simţirile noastre, ale întregului popor muncitor, sau mijloacele întrebuinţate de noi duc la o imagine îndepărtată, palidă şi nesemnificativă, a celor ce am intenţionat să exprimăm.

Sînt departe de a urmări, în aceste rînduri, o „punere la punct" a acestei vitale chestiuni. Rezolvarea ei trebuie aşteptată nu pe cale teoretică, ci exclusiv practică, şi nu prin una sau două lucrări, ci în contribuţia creatoare a întregii generaţii *actuale de compozitori*.

Ce ne oferă, pînă în prezent ca rezultate concrete, preocupările în jurul acestei teme ? Din seria (deocamdată modestă) de lucrări inspirate din actualitate — în sensul cel mai strict al cuvîntului — am ales, ca avînd importanţă deosebită pentru ceea ce vreau să arăt, următoarele trei : „*Cantata anilor-lumină*" de Anatol Vieru, „*Prind visele aripi*" de Tiberiu Olah şi „*Cantata bucuriei*" de Ovidiu Varga. Alăturarea în acelaşi context a unor lucrări atît de diferite — şi în conţinut, şi în realizarea artistică — pare cel puţin arbitrară. Mă voi strădui însă să demonstrez că nu putem trece pe lîngă experienţa acestor lucrări. Cele trei cantate diferă, într-adevăr, una de alta. *Prind visele aripi* are ca subiect Eliberarea ; am socotit necesar să o aduc în discuţie întrucît extensiunea şi sensul dat de compozitor ultimei secţiuni a lucrării (în care e vorba de sentimentele începutului de viaţă nouă) o fac deosebit de interesantă, de bogată în semnificaţii pentru ceea ce ne preocupă aci.

Avem în faţa noastră trei modalităţi (bineînţeles, nu singurele posibile) de abordare a temei contemporane.

Iată-l pe Vieru, a cărui cantată e pătrunsă de la un cap la altul de interesul muncii paşnice, de entuziasmul muncii „pe nerăsuflate" — pentru toţi şi pentru tine însuţi... S-a vorbit şi se mai poate vorbi de plasticitatea imaginilor, pe care ni le sugerează această muzică scrisă cu talent şi măiestrie. Aci aş vrea să subliniez însă mai curînd aportul de originalitate al acestei lucrări, concepută — aş zice — într-o singură dimensiune, fără contrastele decisive pe care le-am fi aşteptat poate unii din noi, dovedind o bine condusă consecvenţă a procedeelor, a limbajului, care e şi descriptiv, dar şi mai mult de atît. Nu ştiu dacă acum, după doi ani, autorul mai e în întregime satisfăcut de soluţiile găsite, pentru noi însă concepţia sa continuă să rămînă interesantă, cu tot pericolul alunecării în motoricul inanimat, artificial, pe care îl prezintă imitarea nechibzuită a unor efecte.

Iată-l însă şi pe Olah, care vede era nouă, în care visele „au prins aripi", mai puţin festiv, cît mai ales ca un rezultat, ca punct final, al unui lung şi complex proces. Acea admirabilă *passacaglie*, ale cărei evoluţii par sculptate în marmură, nu este oare de o mie de ori mai bogată şi mai expresivă decît surlele şi trîmbiţele multor alte finaluri, cu sens — intenţionat — similar ?... Iată că se poate vorbi simplu şi firesc despre victoria noastră, fără grandilocvenţă. Aci nu mai e o chestiune de gust, ci de respectare a unui adevăr elementar : omul nou, al socialismului victorios, este într-adevăr *acesta* — modest, fără emfază. Dar conştient de forţa sa. Şi ce altceva, decît tocmai o asemenea putere interioară, reţinută, de neclintit, sugerează acordurile dense ale passacagliei (chiar cele în *pianissimo* !) ?...

Evident, îţi trebuie multă măiestrie ca să preferi tumultuoasei izbucniri temperamentale o strictă economie de mijloace. Dar tocmai despre asta e vorba : exigenţele tratării cu adevărat creatoare a temei contemporane presupun în primul rînd acest mic amănunt — măiestrie artistică !

Bucuria este, desigur, unul din sentimentele cele mai generale, cele mai tipice, ale omului nou din ţara noastră : bucurie pentru izbînda asupra întunericului, bucurie pentru viaţa ce o trăim

acum, ca și pentru cea pe care ne-o făurim pentru mîine. Este deci, explicabilă intenția compozitorului O. Varga de a exprima, într-o cantată, aspecte multiple ale unui singur sentiment : bucuria. În plus, autorul și-a propus, vădit, un grad sporit de accesibilitate, urmărind ca lucrarea sa să poată fi gustată, în întregime, de la prima audiție a ei, de către cele mai largi mase de ascultători, asemenea unui bun cîntec de masă. Pînă aci totul este limpede și interesant ca intenție. Asemenea lucrări se pot scrie și trebuie scrise, — actualitatea poate și trebuie privită și prin această prismă.

Nedumeririle încep însă de îndată ce luăm cunoștință de rezolvarea de către autor a acestor intenții. Fără îndoială că într-o asemenea lucrare nu-și găsesc loc nici tensiuni dramatice deosebite, nici contraste puternice : tocmai aci rezidă caracteristicul concepției. Dar poate fi oare socotită satisfăcătoare uniformitatea discursului muzical, din care lipsesc nu numai elementele dezvoltătoare (chiar bazată pe teme-cîntece, cantata rămîne doar o specie vocal-*simfonică)*, dar și tot ce ar putea contribui la adîncirea expresiei (diferențiere armonică, viața polifonică reală, un minim de autonomie a orchestrei etc) ? Temele (sărăcite și ele prin abuzul de formule din cele mai convenționale) sînt armonizate *voit* simplu : lipsesc nu numai orice inflexiuni în regiunile tonale cele mai apropiate, dar pînă și treptele secundare ale tonalității par evitate cu grijă. Nu-mi închipui altfel decît *anume intenționat* acest procedeu al compozitorului „Scînteii eliberării" și al „Concertului pentru orchestră", procedeu prin care a urmărit, probabil, să nu știrbească cu nimic, nici pentru un moment, luminozitatea bucuriei atotcuprinzătoare... Am însă impresia că, chiar în limitele stilistice pe care și le-a impus cu bună știință, compozitorul putea, ba mai mult — era dator să nuanțeze, să gradeze această luminozitate.

Este doar o normă stilistică generală, comună tuturor domeniilor de artă : pictorul, bunăoară, știe foarte bine că, fără o înțeleaptă distribuire a umbrelor și penumbrelor, pregnanța ideii centrale nu poate fi relevată corespunzător. Nu merg cu analogiile mai departe, întrucît cred că e suficient de clar ce am vrut să spun. Sînt de părere că această consecvență voită a mijloacelor de expresie, în sensul reducerii lor la elementele cele mai rudimentare și, mai ales, în sensul menținerii expresiei pe același plan, la aceeași temperatură, la același grad de tensiune (sau de lipsă de tensiune), sărăcește ideea, obosește, duce la monotonie, în ultima analiză — *compromite* concepția, inițial interesantă și utilă, după cum am arătat.

Am insistat atîta asupra „Cantatei bucuriei" nu pentru a-i aduce — intempestiv — cîteva critici în plus, ci pentru a preveni rezolvarea simplistă a unor importante teme contemporane, în numele maximei accesibilități. Acest pericol există încă și se manifestă nu numai în creație, ci, cîteodată, și în felul în care sînt primite unele lucrări noi, atunci cînd soluția oferită de compozitor contravine *schemei* pe care — conștient sau inconștient — o păstrăm în noi cu privire la tema abordată.

Avem în fața noastră trei aspecte ale temei contemporane și trei rezolvări diferite ale ei. Este greu și — după părerea mea — de-a dreptul inutil să formulăm preferințe și contraindicații. Important este ca această experiență, modestă încă, să fie cunoscută și prelucrată în adîncul conștiinței fiecăruia din noi. Important este să recunoaștem multitudinea de soluții artistice posibile ca principiu călăuzitor ; important este să nu uităm că și tema de cea mai generală semnificație impune o tratare de pronunțată amprentă personală, individuală.

Răspunderea compozitorului față de tema contemporană este deosebit de mare. Orice fals de situație, orice soluție aproximativă, superficială, într-un cuvînt : orice *neadevăr* artistic se repercutează, în ecouri înmiite, în inimile tuturor celor cărora li se adresează lucrările noastre și cărora

Oțelar (Kós Andras)

4365

conținutul de idei, ca și rezolvarea sa concretă, nu le sînt nicidecum indiferente.

Unitatea de simțire și voință, caracteristică vieții noastre colective, lipsa — în condițiile socialismului victorios — a unor contradicții dramatice de mare spectaculozitate, nu trebuie să ducă la uniformitate, la monocromie, în redarea artistică a vieții. Viața noastră e infinit mai bogată, mai nuanțată, decît cea din trecut — asta o știm, o simțim cu toții. Și dramatism există, dar e de cu totul altă natură. Atîta doar că, pentru zugrăvirea veridică a acestor lucruri ne trebuie alte pensule, alte lire și alte condeie decît acelea cu care sîntem obișnuiți, adică noi și diferite mijloace de expresie. O artă nouă nu răsare peste noapte : sînt necesare eforturi susținute, căutări răbdătoare. Important este însă ca, cu toate suișurile și căderile inerente oricărei deschideri de drum, *schema* să nu înlocuiască nicăieri (nici în creație, nici în aprecierea ei) *substanța muzicală vie.*

LAURENȚIU PROFETA

Despre accesibilitate

Sînt îmbucurătoare progresele făcute în ultimii ani în creația noastră vocal-simfonică. Pe drept cuvînt, critica și iubitorii de muzică au salutat cu căldură noile cantate și oratorii inspirate din actualitatea vieții noastre socialiste sau din trecutul de luptă al clasei noastre muncitoare. Consider că lucrări ca „1907" de Alfred Mendelsohn, „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov sau „Constelația omului" de Tiberiu Olah constituie o dovadă a maturizării creației noastre vocal-simfonice.

Creșterea măiestriei și ancorarea în marile teme ale contemporaneității sînt caracteristice și altor lucrări vocal-simfonice apărute în ultimii ani.

Dar scopul acestor rînduri nu este de a analiza ce s-a realizat ci de a arăta ce credem că încă mai este de făcut în creația noastră vocal-simfonică.

Credem că sîntem încă deficitari în ceea ce privește accesibilitatea (Acest termen este foarte complex și de aceea foarte disputat. Îl iau în înțelesul superior estetic, fără concesii făcute gustului înapoiat, așa cum am încercat să-l definesc într-un articol publicat anterior în revista „Muzica".)

Socot că două sînt căile pe care creația noastră vocal-simfonică poate cîștiga un public mai larg decît cel pe care îl are în prezent și anume :

a) abordarea, alături de formele monumentale, a unor genuri și forme mai simple, larg populare ;

b) acordarea unui loc mai important *cîntecului*, chiar în formele cele mai dezvoltate ale genului.

Pentru a justifica și exemplifica aceste păreri personale vom spune următoarele :

1. *Privitor la formele vocal-simfonice „scurte" sau „simple", larg-populare.*

Genul muzicii vocal-simfonice presupune forme de o mare varietate ca imnul, oda, balada, rapsodia, suita, cantata, oratoriul etc. Această mare varietate de forme (unele mai simple, altele mai complexe) determină, la public, un mod diferențiat de asimilare : structurile mai simple se bucură de o accesibilitate mai largă (de un public *mai numeros)* decît cele complexe. („Pasiunea după Matei" s-a bucurat, se bucură și, sînt convins, se va bucura de un auditoriu mai larg, mai numeros decît „Arta fugii", deși geniul lui Bach se manifestă în ambele deopotrivă).

Faptul că gradul de complexitate a formei, facturii și limbajului *implică și un anumit grad de accesibilitate* — mi se pare, cu tot relativismul său, un adevăr obiectiv ; și, pentru că, cel puțin în muzică, nu vom întîlni adevăruri „absolute" e bine să ținem seama de acest adevăr, cu toată relativitatea lui... Uneori, se consideră greșit că *genul* determină gradul de accesibilitate. Astfel muzica simfonică și vocal-simfonică e neapărat „grea", serioasă, filozofică, cea ușoară e neapărat „ușoară" și chiar frivolă... De fapt există și muzică de jazz „grea" așa cum există muzică simfonică „ușoară"... Nu genul ci, cum spuneam, complexitatea formei, factura, limbajul determină gradul de accesibilitate. Iar acest grad nu poate fi redus numai la două extreme : greu și ușor. Există în fond o serie de trepte intermediare de accesibilitate care fac imposibilă o despărțire rigidă în „muzică grea" și „muzică ușoară".

*

În creația noastră vocal-simfonică, sectorul de largă accesibilitate al genului, formele și structurile simple nu s-au bucurat de suficientă atenție din partea compozitorilor. În peisajul acestui gen predomină monumentalul, formele mari, complexe.

La începutul acestui articol am citat cîteva din valoroasele lucrări cu caracter monumental ce au apărut în ultimii ani. Mărturisim că nu ne-a fost ușor să le alegem, deoarece a trebuit să omitem alte lucrări, de aceeași factură, unele poate tot atît de izbutite.

Dacă însă vom trece de la genul monumental la „genul scurt" pe care l-aș numi mai curînd „genul simplu" va fi de asemenea dificil să alegem lucrările citate, dar de astă dată nu din abundență ci din lipsă de material. Totuși, și în acest domeniu au apărut lucrări de valoare ca de exemplu ciclul „Din ulița noastră" de Paul Constantinescu, „Cinci cîntece din Ardeal" pentru cor de femei, oboi și orchestră de coarde de Dumitru Capoianu, Cantata „Suita pentru cor de copii" de Liviu Glodeanu ; Unele din cîntecele lui Radu Paladi („Dar de nuntă", „Ciocîrlii spre soare") „Medalioanele" de cîntece de masă de Sergiu Sarchizov și cantata „Construim" de Ștefan

Mangoianu, reprezintă forme interesante de tranziție între genul cîntecului de mase și muzica vocal-simfonică.

*

Se naște întrebarea de ce apar totuși puține lucrări vocal-simfonice de largă accesibilitate deși, cum arătam, tradițiile genului oferă o mare varietate de forme simple, care ar trebui să suscite interesul creatorilor ?

Cred că un rol negativ îl joacă, în această privință, o anumită atitudine aristocratică ce consideră formele de largă popularitate ca forme de „mîna a doua".

Din păcate, mai există la unii compozitori „simfoniști" o anumită mentalitate (și dacă nu o mentalitate, pur și simplu o practică) după care genurile simple — începînd cu cîntecul și terminînd cu rapsodia și suita sînt genuri „minore", rezervate compozitorilor „minori" (Uneori acest aristocratism apare de timpuriu la compozitorii minori... ca vîrstă, și asta este și mai grav.)

Marii clasici nu au avut niciodată asemenea concepții : un Schubert a știut să pună pecetea geniului său atît în simfonii cît și în cele mai simple piese, ce reprezentau de fapt „muzica ușoară" a timpului său.

Mai tîrziu însă, în perioada de declin a culturii burgheze, muzica formelor simple a încăput pe mîna angrosiștilor de muzică, a producătorilor de „valori comerciale" în serie.

În acest sens, cred că trebuie înțelese cuvintele pline de amărăciune ale lui Romain Rolland : „Limbajul lui (e vorba de Haendel n.a.), fără să facă concesii mulțimilor, este totuși ușor de înțeles ca

Minier (Ion Irimescu)

Colectiviști plecînd la lucru (Dan Hatmanu)

și sentimentele pe care le redă. În epoca noastră, acest tip de om și artist a dispărut. Azi, artiștii adevărați se închid la ei acasă, iar cei ce vorbesc poporului sînt foarte adesea niște scamatori".

Prostituarea unor talente și avalanșa de nontalente sînt fenomene caracteristice ale unei anumite muzici de largă accesibilitate *în condițiile culturii burgheze*. Cred că e de datoria compozitorilor din țările socialiste să combată prejudecata care confundă această situație de fapt, moștenită de la burghezie, cu o situație de drept, ca un rău necesar, care se perpetuează. Muzica destinată poporului nu trebuie să rămînă o muzică de mîna a doua în condițiile culturii socialiste. Este o datorie de prim ordin a înnobila acest gen prin aportul creator al celor mai talentați și mai calificați maeștri.

Pericolul „șablonului", al banalității, e cu atît mai mare cu cît genul și forma sînt mai simple. De aceea, just s-a spus că nimic nu e mai greu decît să scrii o melodie frumoasă de opt măsuri. A fugi de banalitate prin evitarea formelor simple mi se pare soluția cea mai comodă... Dimpotrivă, cred că pentru a învinge marea dificultate de a fi simplu și original (acea simplitate și claritate *nouă* de care vorbea Prokofiev), trebuie mobilizate cele mai capabile forțe creatoare în direcția muzicii de largă accesibilitate.

Din păcate, aristocratismul, privirea „de sus" asupra unor genuri de largă popularitate este de natură a demobiliza aceste forțe. Iată de ce trebuie luptat împotriva unor asemenea tendințe.

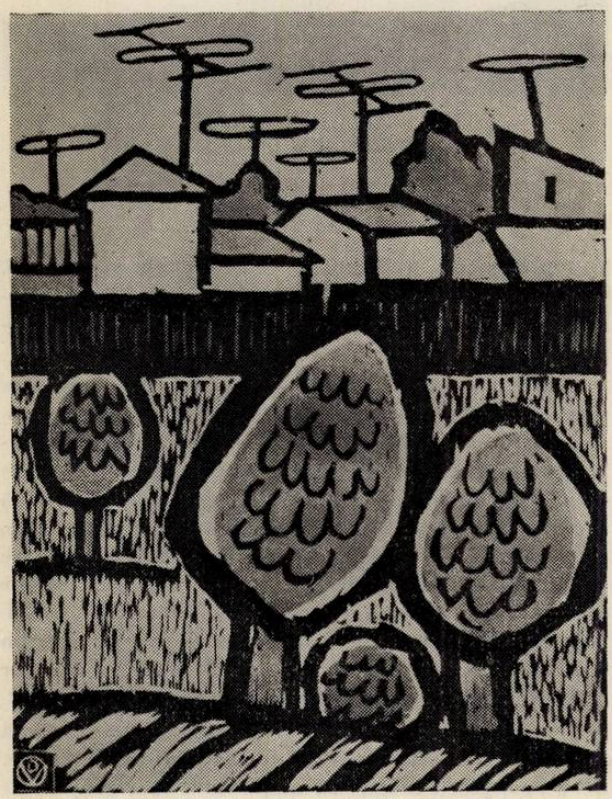
*

În loc să lupte cu aristocratismul, unii vehiculează idei menite să-i dea apă la moară.

Mă refer la unele idei ce s-au reflectat (din fericire parțial și inconsecvent) în cîteva articole ale tov. George Bălan. Militînd cu pasiune pentru o muzică cu un bogat și adînc conținut uman, George Bălan dovedește în articolele sale îndrăzneală, spirit critic și documentare multilaterală.

Trebuie, însă, să arătăm că, uneori, în zelul său de a proslăvi „conținutul filozofic" al muzicii, criticul ajunge la o relativă discreditare a celorlalte genuri, „nefilozofice". Se creează atunci impresia că pe marele drum al muzicii s-ar merge într-un vagon cu două clase : la clasa I călătorește „elita" : muzica de înaltă generalizare, filozofică ; la clasa a II-a muzica, numită pe drept sau pe nedrept, „de divertisment" în care, vrînd sau nevrînd, trebuie să includem genurile cele mai larg populare.

Antene deasupra satului (Vasile Dobrian)



Se desprinde concluzia firească după care un compozitor ce se respectă nu călătorește decît cu clasa I-a. (După unii, există și un compartiment de lux, /probabil cu wagon-lit/, în care călătoresc și meditează exclusiv compozitorii „tragici"... singurii capabili a atinge culmile artei sonore...)

Aceasta, în ceea ce privește „trenul simfoniștilor". Ce să mai vorbim de cei ce scriu muzică ușoară sau coruri. Aceștia rămîn desigur... de căruță pe marele drum al muzicii.

În muzică, ca în orice artă, *în viață*, există valori simple și valori complexe. A susține superioritatea unora asupra celorlalte mi se pare eronat. Frumusețea simplă a cerului albastru nu o voi pune mai presus sau mai prejos decît complexitatea uimitoare de linii și culori a cozii de păun : ar fi inutil să cîntăresc din punctul de vedere al valorii estetice, zîmbetul Giocondei, comparîndu-l cu o mare frescă sau cu arhitectura unui templu antic.

Tot așa de gratuită mi se pare o ierarhizare valorică a genurilor literare după care esseul filozofic ar fi genul suprem, apoi romanul, și la urmă, știu eu, poate poezia lirică...

Personal, iubesc nespus „muzica de divertisment" a unui Rossini și nu o pot pune mai prejos decît cea dramatică și tragică a lui Bruckner. Ba chiar, aș fi tentat s-o pun mai presus, dacă ar fi să dau curs unor preferințe personale. Mă voi feri însă a cădea în greșeala tov. Bălan (greșeală de altfel frecventă în critica noastră muzicală) care constă în a ridica gusturile noastre personale la rangul de criteriu estetic și de a transforma preferințe pentru un compozitor (sau un grup) în preferință pentru genul în care acesta (sau aceștia) excelează. Așa cum nu există arte superioare și arte inferioare, tot așa în cadrul unei arte nu există genuri majore și genuri minore. Ceea ce putem și trebuie să stabilim este *importanța social-educativă a unor arte și genuri* or, în această ordine, este clar că genurilor de largă accesibilitate și artelor ce cuprind mulțimile (ca de exemplu cinematografia) trebuie să li se acorde o atenție deosebită.

Superioritatea sau inferioritatea unei muzici nu depinde de genul mai complex, mai simplu, de caracterul său mai tragic sau mai liric, ci depinde, în primul rînd, de gradul de realizare artistico-ideologică a imaginii muzicale, de felul în care talentul și inspirația creatorului a știut să surprindă noul în viață.

*

Legată de tendința aristocratică de a ierarhiza genurile și formele muzicale va apare și tendința de a considera ca „depășite" și „perimate" anumite genuri (de obicei din cele mai populare). Iată, de exemplu, rapsodia și alte forme simple de prelucrare a folclorului. Se mai fac încă auzite la noi ecouri ale unor teorii burgheze ce consideră stadiul folcloric drept un stadiu depășit. Se mai vorbește ici, colo, nu fără o nuanță de dispreț, despre unii compozitori ce cultivă folclorul în forme simple și care, chipurile, sînt amenințați de pericolul „provincialismului". Oare, astfel de „teorii" nu au avut o influență asupra faptului că în ultimii ani (de la „ Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, „Dansurile" de Paul Constantinescu și T. Rogalski) nu au mai apărut decît puține rapsodii și suite folclorice de reală valoare ?

Pînă și faptul practic, concret, că folclorul românesc e uimitor de bogat (și pentru aceasta sîntem

invidiați de mulți compozitori străini), ar trebui să-i facă pe partizanii unor astfel de teorii prețioase să le arunce peste bord.

Creînd rapsodii, suite, dansuri, cîntece pe teme populare la un înalt nivel de măiestrie artistică, nu numai că nu vom cădea în „provincialism" ci dimpotrivă vom aduce muzicii noastre o faimă mondială așa cum i-au adus-o acum cîteva decenii rapsodiile lui Enescu.

*

Am dezvoltat poate mai mult critica unor concepții pe care le consider eronate, nu pentru că ele ar reprezenta în momentul de față un pericol real, ci pentru că ele au influențat, probabil, într-o măsură, îndepărtarea unor compozitori de formele muzicale cele mai larg accesibile.

În muzica vocal-simfonică, neglijarea acestor forme a dus la faptul că astăzi între cîntecul de masă și marile cantate și oratorii există un gol de repertoriu, pe care viața noastră muzicală îl resimte. Ne revine datoria patriotică de a umple acest gol prin lucrări vocal-simfonice de factură simplă, în cele mai variate forme : mici cantate, suite de cîntece, rapsodii vocal-simfonice, balade, imnuri. Filarmonicile, corurile profesioniste și multe coruri de amatori, al căror nivel a crescut mult în ultimii ani, ne solicită crearea acestui repertoriu vocal-simfonic „ușor" și „mediu", azi aproape inexistent.

Dezvoltarea acestui sector nu trebuie să însemne un minus de atenție față de genurile mai complexe. Este departe de noi gîndul de a subaprecia importanța formelor complexe. Abordarea cu profunzime și seriozitate a marilor teme ale contemporaneității în opere de largă respirație, este o trăsătură caracteristică realismului socialist.

În rîndurile de mai sus ne-am propus să arătăm cît de necesar este în momentul de față ca alături de genurile monumentale ale muzicii vocal-simfonice să dezvoltăm cu aceeași grijă și dragoste genurile miniaturale, genurile simple, *muzica vocal-simfonică populară.*

2) Privitor la rolul cîntecului în muzica vocal-simfonică.

Năzuința spre accesibilitate, spre un public larg, mi se pare a fi în concordanță cu însăși dezvoltarea istorică a genului, cu tradițiile realist-populare ale genului vocal-simfonic. Cantata și oratoriul, de la Haendel și Bach pînă la Honegger sau Orff, s-au adresat unui larg auditoriu. Beethoven, introducînd corul în Simfonia a 9-a, aduce glasul mulțimilor, se adresează milioanelor de oameni. Compozitorii realismului socialist preiau și dezvoltă această prețioasă trăsătură democratică a genului, năzuința de a cuprinde un cerc cît mai larg de auditori devenind o coordonată primordială a creației lor. Sînt edificatoare în această privință cantata „Alexandr Nevski" de Prokofiev, „Cîntarea pădurilor" de Șostakovici sau „Oratoriul patetic" de Sviridov.

*

Fără a încerca să „codific", mi se pare că există două căi spre inima publicului celui mai larg. Prima, despre care am vorbit, constă în abordarea unor genuri populare, mai simple, mai scurte. A doua cale, mi se pare a fi aceea de a folosi pe scară largă, în lucrările monumentale, *cîntecul* și elementele sale constitutive. Mărețele edificii vocal-simfonice ale lui Haendel sau Bach sînt de cele mai multe ori construite din elemente simple : aria, coralul, duetul etc. Această tradiție a simplității și cantabilității genului o regăsim la cei mai de seamă exponenți ai muzicii vocal-simfonice contemporane.

Țeava laminorului (Marcel Chirnoagă)

De la „Regele David" și pînă la ultimele sale oratorii, Honegger acordă un rol deosebit de important cîntecului, de multe ori în forma sa cea mai simplă. Aceasta nu dăunează cîtuși de puțin construcției marilor sale oratorii în care formele simple alternează cu construcțiile cele mai complexe. În „Carmina Burana" de Orff, cîntecul devine nu numai principiul suprem dar poate (printr-un exces) și unicul principiu, unica modalitate.

Deosebit de interesant mi se pare felul în care cîntecul și elementele sale intonative sînt folosite de Sviridov în „Oratoriul patetic". (Acest oratoriu de vaste proporții, cu o problematică din cele mai complexe, este totuși foarte accesibil. Sînt convins că el poate ridica inimile unui public imens, în orice parte a globului).

Cred că secretul accesibilității largi a acestei lucrări de înaltă măiestrie, stă în faptul că, fără a

renunța la cele mai variate și moderne mijloace de expresie, compozitorul a știut să acorde cîntecului *rolul principal*. Fie că apare, sub forma cîntecului de luptă revoluționar sau a melodiei populare, fie că avem de-a face cu folosirea creatoare a elementelor intonative ale cîntecului sau cu prezentarea „nudă" a cîntecului sub forma sa cea mai simplă, într-o formă sau în alta, cîntecul străbate întreg oratoriul. Despre marea importanță a cîntului în formele mari vocal-simfonice s-ar mai putea scrie multe. Este foarte interesant, spre exemplu, cum Prokofiev folosește cîntecul într-un gen înrudit, în operă. Recentele audiții radiofonice ale operelor *Război și Pace*, *Povestea unui om adevărat* și *Semion Kotko* ne-au relevat cît de mult prețuia marele compozitor formele vocal-simfonice simple.

Cred că în dezvoltarea viitoare a creației noastre vocal-simfonice trebuie să ne punem problema unei mai adînci infiltrări a elementelor de cîntec, în lucrările complexe. Compozitori ca A. Mendelsohn, Radu Paladi, S. Sarchizov, A. Vieru ș.a. prin dubla lor experiență pe tărîmul cîntecului de mase și al muzicii simfonice sînt chemați a aduce un aport substanțial în această direcție.

Personal, îmi propun să continui experiența începută cu *Cantata Patriei*, străduindu-mă a contopi într-o viitoare lucrare vocal-simfonică elementele cîntecului de mase cu cele ale simfonismului.

*

Muzica vocal-simfonică este unul din genurile cele mai apte de a reflecta în mod direct, pregnant, actualitatea vieții noastre socialiste, marea operă constructivă desfășurată de poporul nostru. Tocmai de aceea există un interes deosebit în mase pentru creațiile de acest gen. Ne revine sarcina de a crea unele lucrări care îmbinînd înalta măiestrie cu accesibilitatea pot fi numite, pe drept cuvînt, oratorii și cantate populare. Îmi vine în minte îndemnul lui Beethoven care e pe deplin valabil și azi. Referindu-se la marele maestru al oratoriului popular, la Haendel, Titanul spune : „Haendel este maestrul maeștrilor. Mergeți și învățați de la el ; cu mijloace atît de reduse, *atît de multe ne dezvăluie*".

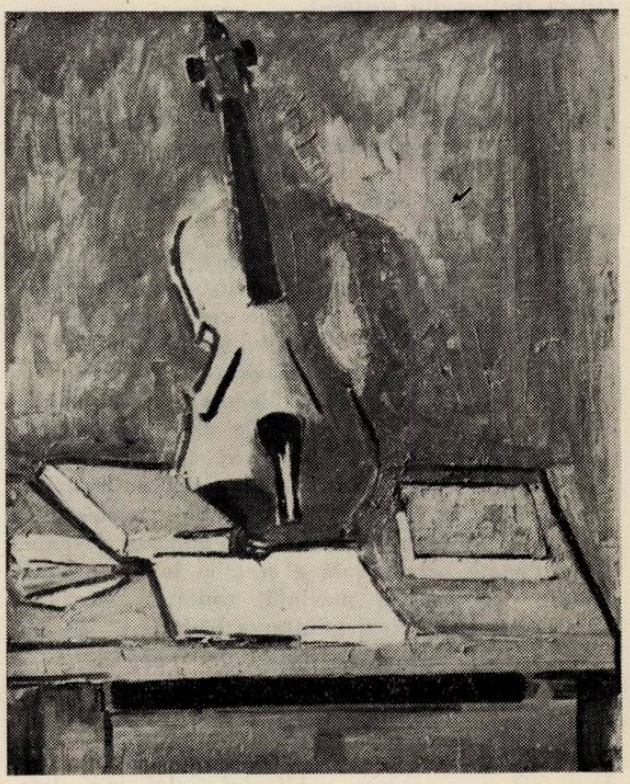
WILHELM BERGER

Tradiție și inovație

Muzica vocal-simfonică reprezintă un gen larg apreciat de marile mase de ascultători. Interesul stîrnit se explică prin faptul că acest gen întruchipează teme de cea mai largă semnificație umană, că aci se folosesc și se îmbină în mod armonios cele mai valoroase cuceriri ale artei muzicale. Vocea, străvechiul și inepuizabilul instrument de tălmăcire a unui conținut bogat de idei cît și a unei vaste palete de stări emoționale, amplificată în paginile genului pînă la monumentalitatea corului, emoționează și determină participarea nemijlocită a ascultătorului. De asemenea, cuceririle de seamă ale artei instrumentale sînt puse în slujba adîncirii sensurilor multiple implicate de conținutul lucrării, conținut al căror principal exponent rămîn corul și soliștii vocali, purtătorii mesajului poetic materializat în cuvîntul cîntat. Totodată vocile se situează drept principalii conducători ai fluxului melodic, de unde rezultă și larga accesibilitate, popularitatea genului. Această muzică complexă constituie o puternică forță educativă, influențînd direct auditorul.

Așadar, muzica vocal-simfonică este prin excelență programatică iar dramaturgia muzicală se bazează pe un conținut concret. Fiind un gen de sinteză, rădăcinile istorice proprii acestei colaborări vocal-instrumentale, plecînd de la conceptul poetic, se pot urmări pînă în negura timpurilor, constituind una din principalele forme artistice ale muzicii.

Deci și tradiția este foarte bogată, plină de inovații ce vin să marcheze marile și semnificativele reușite, avînd o primă culminație în arta barocului — perioada de cristalizare a principalelor forme ale genului. Înnoirea, dorința spre mai bine, spre împlinirea artistică, a pornit și în paginile acestei



Natură statică (Al. Ciucurencu)

literaturi de la valorificarea pe o treaptă superioară a moștenirii trecutului. Odată cu schimbarea conținutului, a concepțiilor cît și a semnificațiilor sociale, odată cu pătrunderea temelor sociale, formele s-au adaptat noilor cerințe. Astfel a apărut în cadrul genului vocal-simfonic o mare varietate de forme, concretizate în oratoriu, cantată, baladă, fantezie, tablou și lied vocal-simfonic. Acțiunea creatoare a inovației asupra tradiției se poate urmări începînd cu muzica vocal-simfonică clasică și romantică pînă la cea a zilelor noastre, și aci, în contemporaneitatea nemijlocită, inovația și forța de creație a compozitorilor au determinat o puternică înflorire a genului.

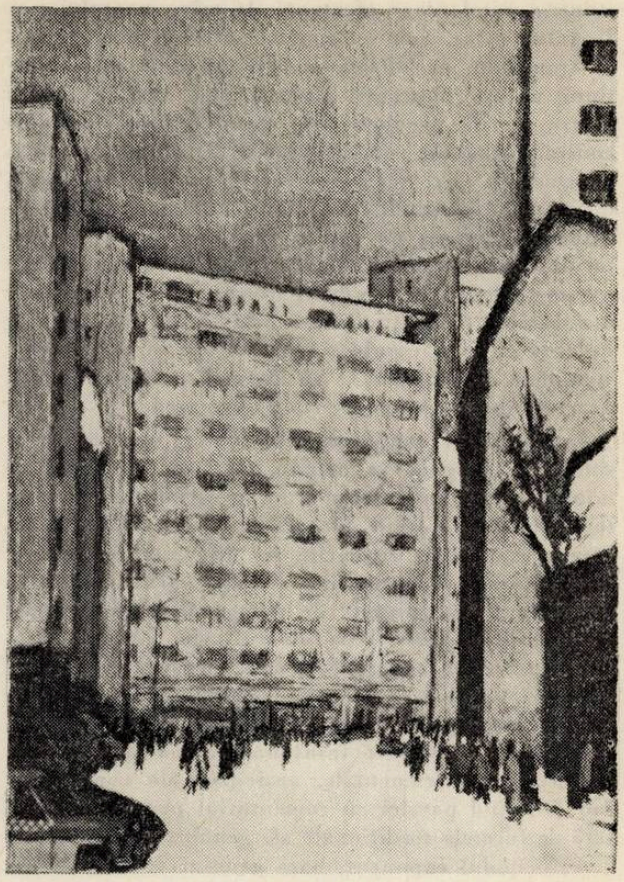
Compozitorii de pretutindeni recurg cu o insistență din ce în ce mai mare la formele vocal-simfonice. Deci, vechiul gen în cadrul căruia au apărut lucrări de o incontestabilă valoare, de la Bach și Haendel pînă la Prokofiev și Șostakovici, manifestă o viabilitate exemplară, formele lui se pot supune pe calea inovației unor adaptări profund înnoitoare. Dovadă despre noua înflorire a genului este mulțimea lucrărilor și a formelor (oratorii, cantate, balade, cicluri de lieduri sau suite vocal-simfonice, simfonii cu cor etc.) ce poartă amprenta contemporaneității, oglindind noile relații sociale, aspirațiile popoarelor, lupta pentru apărarea păcii în lume. Oratoriul și cantata, reprezentînd principalele forme vocal-simfonice, se caracterizează astăzi prin conținutul nou și militant.

Compozitorii romîni, antrenați în opera de făurire a unei culturi noi, au dat la iveală în ultimul deceniu un număr foarte mare de lucrări vocal-simfonice, oglindind transformările revoluționare înfăptuite în țara noastră, lupta eroică din trecut a poporului, lucrări ce degajă un profund simțămînt uman, cîntînd omul și forțele lui creatoare. Întruchipînd un conținut nou, folosind ca metodă de creație metoda realismului socialist, compozitorii au căutat drumuri noi, au găsit modalități corespunzătoare de punere în valoare a conținutului filozofic și poetic.

Din efortul susținut și în urma abordării cu competență au rezultat o seamă de lucrări valoroase, oratorii și cantate în special, balade și un număr mai redus de lieduri simfonice, lucrări ce și-au cîștigat prețuirea publicului, figurînd cu cinste atît în concertele formațiilor din marile orașe cît și în emisiuni radiofonice, contribuind la îmbogățirea patrimoniului artistic. Desigur, complexitatea temei contemporane a fost îmbrățișată numai în parte și așteptăm cu viu interes lucrări care să cuprindă și alte aspecte la fel de importante ale actualității socialiste.

Realizarea unei lucrări de proporții prin sinteza mijloacelor specifice genului vocal-simfonic este un act de creație complex și dificil, de mare suflu și răspundere, ridicînd o seamă de probleme. Literatura noastră nouă reflectă întocmai căutările, poziția față de tradiție a autorilor în parte, reliefează diversitatea modalităților de rezolvare a problematicii propuse.

Actul de elaborare a unei compoziții vocal-simfonice pornește de la un text poetic dat, de la un text concret, cu un conținut precis conturat, grupat



Construcții noi (Eugen Crăciun)

și gradat conform legilor artei cuvîntului. În consecință, acțiunea propriu zisă este zugrăvită în muzică și se deapănă în bună măsură conform planului dramaturgiei poetice. Din această cauză inovația permanentă a compozitorului față de tradiția genului este întotdeauna obligatorie, deoarece orice conținut se exprimă într-o anumită formă poetică avînd o acțiune și o desfășurare particulară, elemente care la rîndul lor în muzică nu pot fi turnate în tipare convenționale. Din această cauză asistăm și în creația compozitorilor noștri la o diversitate de forme, găsim o seamă de inovații, rezolvări originale ale problemelor suscitate.

Colaborarea compozitorului cu autorul textului poetic se impune. Unitatea și claritatea conținutului, coerența desfășurării este adesea condiționată de această strînsă colaborare. Economia, densitatea și plasticitatea, dinamica suportului poetic sînt condiții pentru o bună transpunere muzicală, mai cu seamă în vederea asigurării organicității desfășurării corale. Partea solistică poate birui o cantitate mai mare de versuri, conținînd elemente descriptive și narative, corul însă în mai mică măsură. Aci poetul este acela care, apropiindu-se de specificul formelor proprii tratărilor vocale (cor, arie, duet etc.), asigură imagini variate, necesare genului. Co-elaborarea planului de desfășurare asigură gradația eficientă a conflictului. Acolo unde ea nu se realizează apar dificultățile. Adesea, compozitorul extrage dintr-un poem finit secțiuni pe care le alătură. Apar rupturi care

printr-o condensare efectuată de mîna poetului s-ar fi putut evita. Sau — compozitorul se vede nevoit să transpună în muzică un text prea lung, cu secțiuni uneori improprii dramatizării muzicale. Una dintre marile probleme ale sintezei vocal-simfonice constă tocmai în proporționarea elementelor variate cuprinse în text (acțiune corală și vocal-solistică, distribuția narațiunii și găsirea formelor corespunzătoare). Aceasta nu este o problemă nouă. În oratoriul clasic de pildă, marea cantitate a textului se expune adesea în recitative foarte lungi, obositoare muzicalmente, susținute orchestral de un șir de cadențe ; ivirea corului, a ariilor cît și a formelor complexe de îmbinare a vocilor soliste (duet, terțet, cvartet) descătușează, sfărîmă stagnarea.

În oratoriul romînesc recitativele s-au micșorat simțitor, cîștigînd în profunzime, sau — transformîndu-se funcția — a apărut povestitorul, comentatorul cu text vorbit, text ce se deapănă peste acțiunea complexă, zugrăvită în discursul orchestral. Povestitorul s-a impus din ce în ce mai mult, de la „Cantata Bucureștiului" de Alfred Mendelsohn pînă la oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah. Acest procedeu a permis în bună măsură și emanciparea secțiunilor orchestrale ; devenind adesea autonome, accentuarea aportului creator al ansamblului orchestral a mijlocit transpunerea conținutului în desfășurări instrumentale, anticipate de comentator sau evoluînd paralel cu comentariul poetic. Inovația față de formele tradiționale ale genului este evidentă.

Principalul exponent, baza genului vocal simfonic de proporții ample a rămas în general corul. Tratarea corală la un înalt nivel artistic reflectă bogata tradiție creată de compozitorii înaintași. Ansamblul vocal răsună cu o deosebită forță evocatoare, cu plasticitate și eficiență sonoră în lucrările compozitorilor : Gh. Dumitrescu, D. Gheciu, Hilda Jerea, Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Constantin Palade, Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Sergiu Sarchizov, Matei Socor, Sigismund Toduță, Ovidiu Varga, Anatol Vieru, fără a epuiza aci lista acelora ce s-au apropiat cu succes de formele complexului gen. Măiestria conducerii și potențierii mijloacelor de expresie de ordin dinamic și timbral a accentuat în multe lucrări poziția centrală acordată formației corale, sporită și prin unirea unor ansambluri diferențiate (cor mixt, cor bărbătesc și de copii). Corul apare adesea în tratări omofone, alternate pe alocuri cu secțiuni polifonice în funcție de cerințele dramaturgiei. Polifonizarea țesăturii vocale este evidentă în lucrările compozitorilor Alfred Mendelsohn (de pildă culminația oratoriului „Glasul lui Lenin"), Anatol Vieru, Tiberiu Olah.

Corul vorbit a apărut în oratoriul „Constelația omului" (Tiberiu Olah), impus de necesitatea exprimării clocotului revoluționar cuprins în densele versuri maiakovskiene. Apariția lui deasupra largii desfășurări instrumentale este impresionantă. Măreția momentului sugerează tradiția dramei antice. Măsura în care această reușită experiență poate fi generalizată în formele vocal-simfonice constituie încă o problemă. Corul vorbit aduce o dimensiune oarecum extramuzicală, lărgește sfera mijloacelor de expresie, dar poate crea totodată un pronunțat dezechilibru pe planul dramaturgiei muzicale. Din nou, conținutul, tălmăcirea lui cît mai realistă, va decide, va impune rezolvări multiple ale procedeului.

Un alt aspect al relației dintre tradiție și inovație este generat de utilizarea formelor vocale specifice. De regulă, linia melodică vocală, întrepătrunsă de intonații izvorîte din melosul popular sau create în spiritul acestuia, urmărește îndeaproape cuvîntul, sensul lui expresiv, inflexiunile, ritmicitatea. Uneori, transpunerea fidelă a mersului metric al textului, respectarea aidoma a declamației textului aduce în muzică un neajuns. Cuvîntul cîntat cere un timp mai mare de expunere pentru a fi perceput de auditor. Cuvîntul trebuie să se dezvolte în cînt. Fără a se ignora cursivitatea versului și aspectul metric, imaginea vocală poate să-și asigure o mai mare libertate în tratare.

În oratorii, cantate și balade, linia melodică de largă respirație, aria, este prezentă și contribuie mult la expresivitatea muzicii. Dimpotrivă, formele vocale mai complexe — duetul, terțetul și cvartetul vocal — se folosesc mult mai rar. Exponenții principali ai conflictului apar mai degrabă într-un cînt antifonic, se înfruntă în secțiuni succesive, culminînd rareori în cîntul simultan. Aci tradiția este mult mai bogată. Reluarea, învestirea acestor modalități de mare eficiență dramatică cu sensuri noi, contemporane, se impune.

Deosebit de interesant și grăitor în sensul inovației este raportul între cor și orchestră. În formele tradiționale (deși nu lipsesc pagini de mare forță și amploare orchestrală), ponderea înclină în partea corului. Modificarea acestui raport se poate urmări în lucrările clasicilor cît și mai cu seamă în cele ale romanticilor. Funcția de strictă acompaniere și de minimă creare de cadru sau element de legătură dispare. Orchestra devine, paralel cu desfășurarea corală, purtătoarea conținutului, adîncind și comentînd, creînd sensuri noi. De aci și noua complexitate a tuturor formelor genului vocal-simfonic. În mai toate lucrările noastre se poate sesiza preluarea noilor principii, axarea planului dramaturgic pe antrenarea echivalentă a tuturor factorilor.

Creșterea ponderei orchestrale nu este specifică numai oratoriului cu proporții monumentale ci și cantatei, în majoritatea lucrărilor de acest gen orchestrei revenindu-i un rol primordial. În cazul cantatei, gradul de utilizare și ponderea orchestrală poate îmbrățișa forme diferite. De exemplu, compozitorul Zeno Vancea menține în „Cîntecul păcii" centrul de greutate în partea corală — admirabil tratată din punct de vedere al polifoniei vocale, de un lirism intens — limitînd rolul orchestrei. Dimpotrivă, Anatol Vieru în „Cantata anilor lumină" solicită foarte intens aparatul orchestral. Însești limitele dintre oratoriu și cantată s-au apropiat mult, cantata a încetat să fie lirică prin excelență, elementul dramatic a pătruns vertiginos, ca de exemplu la noi în cantatele de Anatol Vieru și Tiberiu Olah, iar acest proces de întrepătrundere, bine sesizabil și în toată evoluția anterioară a cantatei, va continua desigur și în creațiile viitoare. Semnificativ este faptul că barierele ridicate în lexicoane tind să se șteargă, în creație, din ce în ce mai mult. În muzica vocal simfonică de proporții ample asistăm adesea la întrepătrunderea simfoniei cu cor și

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

soliști cu genul propriu zis al oratoriului. Aceasta dovedește încă odată că inovația creatoare înlesnește apariția unor forme variate, dictate de conținut.

Accentuarea laturii instrumentale în lucrări vocal simfonice poate avea însă și alte aspecte. Uneori apare supraîncărcarea mijloacelor orchestrale, suprasolicitarea laturii descriptive în dauna penetrabilității corului, în dauna inteligibilității cuvîntului. Această concepție se manifestă în oratoriul „Ștefan Furtună" pe care l-am scris acum 5 ani, unde paginile orchestrale descriptive ce leagă secțiunile corale sînt prea ample, cred, iar tipul de orchestrație ales pentru susținerea corului e, pe alocuri, prea încărcat.

În plus, în discursul instrumental se favorizează instrumentele de suflat din lemn, care luate în masă, atenuează considerabil eficiența timbrală a ansamblului coral cît și a soliștilor. Deplasarea centrului de greutate în sînul orchestrei se manifestă și în utilizarea inegală a marilor compartimente, favorizarea lemnelor și a alămurilor, posibilitățile expresive și multiple ale coardelor cedînd, folosite fiind adesea doar drept elemente subordonate și complimentare.

Această concepție în tehnica orchestrației vocal-simfonice are însă și alte repercusiuni. Conform tradiției, lucrările noastre sînt destinate estradei de concert. Acustica bună a sălilor noastre permite concentrarea unor mari formații vocale și simfonice, păstrîndu-se astfel, în ciuda aglomerării de intensități și caracteristici timbrale diferite, claritatea planurilor. Nu uităm că și urmărirea vizuală a ascultătorului îi înlesnește selecția elementelor esențiale. Alta este însă situația atunci cînd ascultăm înregistrarea pe bandă de magnetofon a unei lucrări în care sînt angajate mari formații instrumentale alăturate corului. Cel puțin în actualul stadiu al tehnicii captărilor sonore, chiar și cel mai bine chizbuit amplasament nu reușește adesea să ne furnizeze aidoma imaginea sonoră prezentă în sala de concert. Multe amănunte se uniformizează, își schimbă dozajul, efectele se anihilează, ba mai mult, uneori se transformă în paste sonore nedefinibile, șterse. Și aci orchestrația poartă vina. Supraîncărcarea suportului orchestral, menținerea dublajelor multiple cît și prezența insistentă a percuției contribuie la paloarea imaginii. Pentru a înlătura acest neajuns vor trebui poate elaborate unele principii pentru orchestrația specifică muzicii vocal-simfonice avîndu-se în vedere utilitatea multiplă, mergînd spre economia mijloacelor instrumentale, alegîndu-se poate combinații sonore de maximă eficiență și claritate distribuite în modalități variate.

În sensul maximei clarități se poate constata o înclinare a cantatei spre specificul formelor de cameră. Limitîndu-se la unul sau mai mulți soliști, la un cor cu proporții de cameră, la o formație instrumentală redusă, dotată însă cu o paletă de timbre diferențiate, cantata de cameră prezintă avantajul reprezentabilității în bune condițiuni și în centre muzicale mai mici, unde de obicei muzica vocal-simfonică pătrunde doar pe calea undelor. Aci inovației i se deschide un cîmp vast.

Drept încheiere, încă un cuvînt despre liedul și ciclul de lieduri cu orchestră, despre tabloul vocal-simfonic, suita de cîntece pentru cor și orchestră. Comentariul orchestral s-a impus și în lied, devenind o formă tradițională de însoțire a cuvîntului cîntat, substituind pianul. Ne gîndim la frumusețea imaginilor sonore din liedurile cu orchestră de G. Mahler și R. Strauss. Tradiționale au devenit la noi și cele realizate de Alfred Alessandrescu și Theodor Rogalski. Ciclurile de lieduri realizate de Paul Constantinescu și Alfred Mendelsohn cu noua lor tematică ancorată în viața zilelor noastre, ca și tabloul vocal-simfonic „Mama" de Matei Socor s-au înrădăcinat adînc în viața muzicală, primite cu multă simpatie de auditoriu. Dezvoltînd această latură a genului vocal-simfonic, compozitorii noștri pot lărgi considerabil sfera problematicii, introducînd aci și forme mai complexe, dezvoltătoare. Suita de cîntece s-a îmbogățit recent prin cele „Cinci cîntece din Ardeal" pentru cor și orchestră de Dumitru Capoianu. Prospețimea și autenticitatea materialului tematic, modul de tratare și punere în valoare, poziția inovatoare au dus la o realizare remarcabilă, evidențiată în plus prin interpretarea entuziastă asigurată de corul de fete și orchestra școlii medii de muzică din Cluj.

Conținutul nou, inspirat din actualitatea cît și din istoria poporului a determinat și alegerea formelor corespunzătoare. Astfel, melodica celor mai de seamă lucrări dezvoltă în mod creator cîntecul popular. În paginile genului apar intonațiile cîntecului de masă, ale baladelor populare, rezonanțele expresivității muzicii populare, amplificate, stilizate, adaptate cerințelor și contopite într-o sinteză unitară. Inovația a înlesnit valorificarea multilaterală, întruchiparea veridică și convingătoare a conținutului de idei ce stau la baza lucrărilor în parte. Există fără îndoială o mare diversitate de stiluri ce contribuie la bogăția creației muzicale. Toate converg însă spre slujirea cît mai fidelă a conținutului și aceasta este rezultanta cea mai de preț a inovației, legitimîndu-și astfel prezența în toate formele genului vocal-simfonic.

Laureați ai Concursului Internațional „Ceaikovski"

În cadrul celui de-al II-lea concurs internațional „Ceaikovski" s-au acordat următoarele premii pentru vioară: Premiul I **Boris Gutnikov (U.R.S.S.)**; Premiul II **Irina Bocikova (U.R.S.S.)**; **Smuel Așkenazi (Izrael)**; Premiul III **Ioko Kubo (Japonia)**; **Nina Beilina (U.R.S.S.)**; Premiul IV **Albert Markov (U.R.S.S.)**; Premiul V **Eduard Graci (U.R.S.S.)**; Premiul VI **Vadim Seliţki (U.R.S.S.)**; Premiul VII **Betty Haygen (Canada)**; **Alexandr Melnikov (U.R.S.S.)**

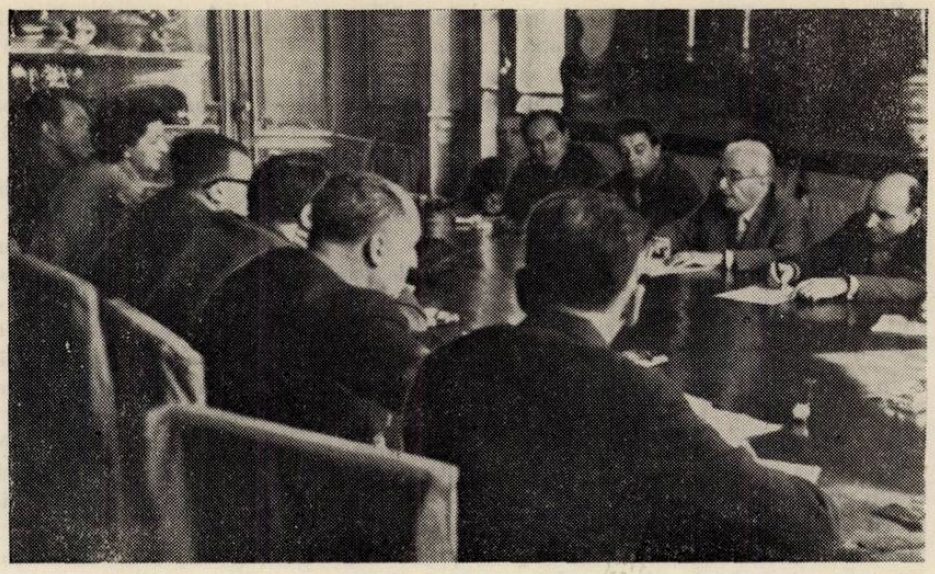
Diplome de onoare s-au acordat lui: Hidetaro Sudzuki (Japonia) și Peter Messiereur (Cehoslovacia).

Premiul I **pentru pian s-a acordat lui John Ogdon (Anglia) și Vladimir Așkenazi (U.R.S.S.)**; Premiul II **Suzan Starr (S.U.A.) și Cen Tzun (R. P. Chineză)**; Premiul III **Eliso Virsaladze (U.R.S.S.)**; Premiul IV Marina Mdivani (U.R.S.S.); **Premiul V Valerl Kamîșov (U.R.S.S.)**; Premiul VI **Christiane Billaud (Franța) și Alexei Nasedkin (U.R.S.S.).**

Roy Bogas (S.U.A.), Jean Bernard Pommier (Franța) și Dimitri Saharov (U.R.S.S.) au fost distinși cu diploma de onoare.

Premiul Uniunii compozitorilor din U.R.S.S. pentru concurentul cu cele mai multe puncte, după cei 12 finaliști, a fost decernat pianistei franceze Eveline Yurse.

Discuţie în jurul mesei rotunde despre muzica uşoară



Problemele muzicii uşoare au preocupat şi preocupă îndeaproape păturile cele mai largi ale ascultătorilor şi în special tineretul. În vremea din urmă au fost supuse discuţiei critice anumite aspecte legate atît de creaţia şi interpretarea, cît şi de difuzarea muzicii uşoare.

În dorinţa de a cunoaşte opiniile celor ce activează nemijlocit în acest domeniu — compozitori, autori de texte, dirijori şi solişti — revista „Muzica" a luat iniţiativa organizării unei discuţii „la masa rotundă", propunînd ca temă „Creaţia de muzică uşoară". Discuţia a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., cu participarea compozitorilor H. Mălineanu, Elly Roman, Teodor Bratu, George Grigoriu, Temistocle Popa, a autorilor de texte Aurel Felea şi Constantin Cîrjan, a dirijorului Teodor Cosma, a soliştilor Dorina Drăghici şi Gică Petrescu, a criticilor muzicali Edgar Elian şi J.-V. Pandelescu, a redactorului şef adjunct al revistei „Muzica", Vasile Tomescu. Reproducem mai jos discuţiile care au avut loc, urmate de punctul de vedere al redacţiei asupra problemelor dezbătute.

Vasile Tomescu : *Această întîlnire are ca scop discutarea problemelor de seamă ale muzicii uşoare în vederea găsirii unor soluţii de îmbunătăţire a creaţiei din acest domeniu. Revista „Muzica" doreşte ca dezbaterile de la această şedinţă să aibă caracterul unor convorbiri sincere, tovărăşeşti — totul trebuind să contribuie la lămurirea problemelor puse în discuţie.*

MELODIA DE CALITATE, CHEIA ADEVĂRATULUI SUCCES

Gică Petrescu : *Părerea mea este că în muzica uşoară romînească — atît de discutată în ultima vreme — dispunem de o creaţie foarte valoroasă. Ca unul care am avut prilejul de a cînta şi în ţările de democraţie populară, pot afirma că lucrările compozitorilor noştri de muzică uşoară se bucură de larga preţuire şi a publicului de peste hotare. Ritmul de creaţie a lucrărilor din muzica uşoară romînească nu a scăzut în ultimul timp. Compozitorii au dat la iveală lucrări numeroase, dar puţine au reuşit să reţină atenţia publicului. După părerea mea, ceea ce lasă de dorit în aceste compoziţii este elementul principal — melodia.*

S-a susţinut, de către unii compozitori, că anumiţi factori de difuzare a muzicii, printre care şi redacţia de muzică uşoară a Radiodifuziunii, nu dau dovadă de suficientă exigenţă în selecţionarea repertoriului străin. Să se conducă oare în alegerea şi difuzarea anumitor piese de preferinţele unui public cu mai puţin discernămînt artistic? Pot confirma că am cîntat adeseori în public melodii ca : „O chitară cînta", „Mica serenadă", „Chemarea mării" etc., şi că ele au fost bisate, avînd mai mult succes decît unele şlagăre de peste hotare. Iată deci că publicul are un bun gust, care asigură ca melodiile de calitate să-şi afle totdeauna locul cuvenit în repertoriu. Vreau să accentuez totodată că o melodie trebuie să aibă calitatea de a fi uşor prinsă de ascultători.

Elly Roman : *Aşa este, dar nu trebuie să aliniem toate cîntecele la nivelul şlagărului. Avem atîtea exemple de melodii care, deşi au fost „prinse" imediat, astăzi nu mai sînt cîntate de nimeni.*

Teodor Bratu : *Obiecţia ridicată de Gică Petrescu pune accentul pe faptul că adesea s-a pierdut din vedere cantabilitatea. Publicul larg iubeşte în primul rînd melodia. Aceasta însă nu înseamnă nicidecum ca melodia să coboare la nivelul mediocrităţii.*

Constantin Cîrjan : *Muzica uşoară se cere să fie cîntată.*

Gică Petrescu : *Pentru aceasta ea trebuie să aibă o linie accesibilă, să poată fi fredonată de oricine pleacă de la spectacol.*

Elly Roman : *Da, dar nu aceasta e totul. Nu ne putem limita numai la acest gen de melodii.*

Constantin Cîrjan : *La ideea că muzica uşoară trebuie să aibă melodie, pregnanţă, se cuvine adăugat că melodia e de dorit să aibă personalitate, originalitate, să nu se confunde cu alte melodii.*

H. Mălineanu : *Doresc să-mi spun şi eu părerea în privinţa melodiei : fie că este vorba de lied, de muzica de dans, sau de orice fel de muzică, publicul nu ne impune să creăm melodii care să fie învăţate imediat ; el vrea să simtă însă în bucata respectivă participarea creatorului, care să-l convingă şi să-l intereseze. Este vorba de a se crea o legătură organică între idee şi capul de frază melodică : dacă reuşeşti să găseşti o temă pregnantă, care să se asocieze cu ideea poetică, ea „prinde". Nu e de mirare că unele piese din muzica uşoară mondială se bucură de marea favoare a publicului, cîtă vreme ele şi-au cucerit larga circulaţie după o îndelungată triere, dintr-un număr mare de compoziţii.*

J.-V. Pandelescu : *Este foarte adevărat. Anual, din mii de cîntece rămîn cel mult cîteva şlagăre, restul avînd o viaţă efemeră şi o circulaţie restrînsă ce nu depăşeşte nici hotarele ţării de origine.*

DE LA CREATOR LA PUBLIC

Teodor Bratu : *Cred că trebuie să discutăm problemele legate de conţinutul muzicii în lumina rolului important ce revine acesteia, de a exprima realitatea vie, actuală, de a educa şi mobiliza oamenii muncii.*

Elly Roman : *Compozitorul este dator să înnobileze creaţia de muzică uşoară, chiar cu riscul unui insucces de moment. Dacă urmărim să creiem numai şlagăre, atunci nu ne vom împlini îndatoririle noastre sociale. Trebuie să căutăm să educăm publicul, să răspundem exigenţelor sale tot mai mari, să-i dezvoltăm gustul. În acest spirit se cuvin discutate problemele muzicii noastre uşoare.*

Constantin Cîrjan : *Oare putem spune în momentul de faţă că există o carenţă a inspiraţiei sau o lipsă de orientare justă a compozitorilor ?*

Elly Roman : *După părerea mea nu poate fi vorba de aşa ceva. La noi există unele lucrări valoroase, dar acestea ar trebui să fie promovate după criterii judicioase, pentru a se putea obţine rezultate cît mai frumoase.*

H. Mălineanu : *Datorită lipsei de criterii juste în orientarea unor interpreţi şi a unor redacţii sau colective artistice, se ajunge uneori la un exces de piese străine de slabă calitate şi voi cita mult cîntatele „Sucu-Sucu",. „Bikini", „Carolina".*

Elly Roman : *Cred că este necesar să privim cu mai multă răspundere sarcina difuzării muzicii uşoare romîneşti valoroase. Dar ar fi bine să se tragă o linie de delimitare precisă în muzica uşoară şi anume, între muzica de dans şi restul muzicii de acest gen.*

Teodor Cosma : *Propun şi o altă subdivizare : muzica uşoară, muzica de dans, muzica de jazz.*

Elly Roman : *Ceea ce înţeleg unele din formaţiile noastre prin jazz nu are nici o legătură cu adevăratul jazz. Cît priveşte muzica de dans, ea constituie un capitol de sine stătător. Ea poate avea sau nu cuvinte, aceste cuvinte îi dau un anumit caracter şi un anumit rol.*

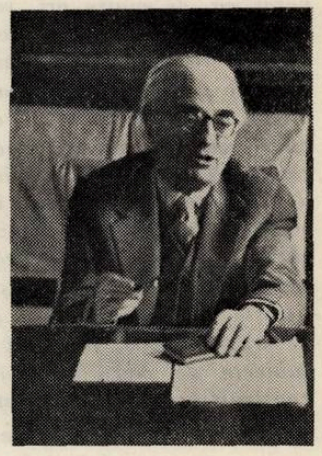
Cîntecul de dans trebuie sa aibă atributele lui : să nu i se ceară mai mult decît poate da. De exemplu, dacă melodia pe care dansez, este însoţită de povestea unui miner fruntaş — desigur stimat de toată lumea —, înseamnă că tematica nu este potrivită cadrului în care se execută muzica.

Teodor Bratu : *Nimeni nu militează pentru ideea că în muzica de dans trebuie să introducem, cu orice preţ, o tematică improprie acestui gen. Nu trebuie să se forţeze genul, dar nici să se ajungă la o îngustare exagerată. Este necesar nu numai să se respecte specificul de gen, dar să se şi valorifice posibilităţile acestuia.*

George Grigoriu : *H. Mălineanu avea dreptate cînd vorbea mai înainte despre participarea, dăruirea de sine a compozitorului în realizarea cîntecului de muzică uşoară, a piesei de dans etc. Dar mă întreb : cînd compozitorul a terminat o lucrare, cine apreciază dacă este într-adevăr reuşită ? Aş propune să se instituie o comisie de triere care să cuprindă reprezentanţi ai tuturor forurilor competente, eventual şi ai ascultătorilor ; o comisie unică pe ţară, formată din profesionişti cu veche experienţă, în măsură să aprecieze aportul personal al unui creator şi, desigur, valoarea lucrării.*

Elly Roman : *Propunerea cred că ar fi greu de realizat, deoarece fiecare instituţie, deci fiecare comisie de triere, îşi are specificul său. E mai de grabă de preferat să se creeze un colectiv cu reprezentanţi calificaţi ai diferitelor instituţii de difuzare a muzicii uşoare, care să opineze asupra lucrărilor de valoare ce merită să se bucure de întreaga atenţie a tuturor acestor instituţii. Am convingerea că există calitate în muzica romînească, dar ea trebuie detectată şi ajutată.*

H. Mălineanu : *E de subliniat că o seamă de lucrări ale compozitorilor zac în sertar. Dar nu aici este pericolul. Grav nu este faptul că unii dintre redactorii emisiunilor nu reuşesc să promoveze întotdeauna lucrările bune, ci că adesea aceştia promovează lucrări slabe. Întrucît „consumul" de muzică uşoară la radio şi televiziune este foarte mare, această producţie este extrem de solicitată şi, din păcate, se achiziţionează fără o alegere prea pretenţioasă. În chipul acesta se lasă uşa deschisă acelora care vin cu o „marfă" de proastă calitate, care scriu în orice condiţii. De ce este acceptat un asemenea material ?*



Elly Roman

Constantin Cîrjan : *După părerea mea, neajunsul principal, mai ales în emisiunile de muzică uşoară ale Radioului, este modul funcţionăresc al difuzării. E normal să existe şi lucrări mai puţin reuşite dar oricine ascultă aceste emisiuni la Radio, va putea constata că o lucrare bună este înecată adesea de multe lucrări slabe. După pă-*

Gică Petrescu

rerea mea, redacția de muzică ușoară a Radioteleviziunii promovează uneori fără discernămînt suficient cîntecele diferiților șefi de orchestră ce conduc emisiunile de muzică ușoară în această instituție. Cum deseori asemenea cîntece nu sînt din cele mai bune, ele nu pot întruni adeziunea ascultătorilor.

TEXTUL ȘI MUZICA, UN TOT ARTISTIC

Gică Petrescu : *Am cîntat în fabrici, în fața unui public alcătuit din muncitori, o seamă de lucrări românești. Ele au avut succese mult mai mari decît „Ananas" sau alte piese asemănătoare. Piesele românești amintite de mine au succes pentru că textul este bine sudat cu muzica. Nu același lucru se poate spune despre cîntecul „Macarale", la care textul nu se sudează cu muzica. Ce legătură poate fi între textul care vorbește despre noile construcții ale socialismului și muzica bazată pe un ritm de rock-and-roll ? După părerea mea, este o minimalizare a temei.*

Aurel Felea : *Este de subliniat că în fiecare din anii precedenți s-au impus ca șlagăre o serie de piese de muzică ușoară românească. Anul trecut s-au lansat „Un cîntec de dragoste", „A fost de-ajuns o melodie", „Spune, spune" etc. În vremea din urmă, au apărut două noi cîntece românești care pot fi socotite, indiscutabil, șlagăre : „Lalele", „Mandolina mea". Muzica ușoară românească continuă după cît se vede să obțină succese în același ritm. Este adevărat că, de multe ori, textele țin în loc muzica. Textele ridică probleme de conținut ca și de formă. Autorul textului duce o luptă înverșunată cu unele formule (sincope, pauze) ale muzicii ușoare, pentru a găsi expresia cuvenită care să se potrivească și cu elementele muzicii. Uneori se întîmplă că nu se realizează această potrivire și rezultatul este în detrimentul poeziei. Dacă însă critica judecă textele separat, desprinse de muzică, atunci chiar și versurile legate cu mai multă sau mai puțină îndemînare de muzică pot da naștere la aprecieri negative. Firește că trebuie să se țină seama că în muzica ușoară, de dans, tematica nu poate să îmbrățișeze subiecte de mare amploare, și că textul trebuie construit pe o muzică dată.*

Teodor Bratu : *Dar se pot scrie cîntece foarte variate ca tematică : cîntece de excursie, cîntece vesele, cîntece de dragoste etc.*

H. Mălineanu : *Aș vrea să mă refer la un aspect pe care îl socotesc esențial în creația de muzică ușoară. Nu există piesă muzicală cu text care să nu implice o colaborare, cel puțin în intenție, între cei doi creatori ai piesei, compozitorul și textierul ; ambii trebuie să plece de la aceeași idee. Trebuie să militățm pentru primordialitatea ideii în muzica ușoară.*

Teodor Cosma : *Potrivirea și concordanța între text și muzică nu se pot obține decît printr-o conlucrare strînsă a celor doi autori. Cînd se lucrează separat, se reușește numai rareori. O seamă de textieri nu dau atenția cuvenită concordanței între creația lor și cea muzicală. Unii textieri au și cunoștințe și talent muzical ; alții, care au valoare de creatori în poezie, au o competență mai redusă în muzică. Ei nu trebuie să se plîngă — cum spunea Aurel Felea — că muzica are sincope și pauze. Există pe de altă parte compozitori care creează o melodie, dar nu știu și nu par a se preocupa de textul ce i se va adăuga, după cum există și compozitori care cunosc aceasta. Alți compozitori — mai puțini — sînt și textieri (cum era Ion Vasilescu). Este obișnuită, la unele instituții, practica de a achiziționa o muzică fără text și de a o da apoi pe seama unui poet, care de multe ori nici nu se întîlnește măcar cu compozitorul. Aceasta constituie un aspect dintre cele mai negative din muzica ușoară.*

Const. Cîrjan : *Cred că recenzenții, criticii, au datoria să privească munca noastră cu mai mult simț de răspundere. Un exemplu : am scris „Un minut" și „Un trecător", ambele pe muzica de Radu Șerban. A apărut apoi în „Contemporanul" un articol în care autorul textelor acestor cîntece a fost numit „agramat", versurile fiind analizate pe baza unor citate trunchiate. Mai există și o altă problemă : lipsa de coordonare în munca redacțiilor cu privire la texte. Se întîmplă, nu rareori, ca textul unui cîntec să apară într-un fel la Radio, în alt fel la Electrecord ; pe deasupra mai intervin și unele modificări din partea interpretului.*

George Grigoriu : *Trebuie să arătăm aici situația nesatisfăcătoare în care se află textierii. Ei nu fac parte dintr-o uniune, nu au un for de îndrumare profesională.*

Teodor Cosma : *La Electrecord am avut ocazia să lucrăm cu majoritatea textierilor de bună calitate din București. Am observat următoarele : spre deosebire de compozitorii de muzică ușoară, care vin să-și susțină compozițiile, cred în aceste compoziții și se identifică cu ele, unii textieri nu gîndesc în suficientă măsură textele lor, nu le aprofundează.*

Teodor Bratu : *Ca și compozitorii, textierii trebuie să cunoască și ei, bine, realitățile actuale de la noi.*

SĂ NE ORGANIZĂM MUNCA DE CREAȚIE

Constantin Cîrjan : *Așa cum s-a mai spus, trebuie făcută neapărat deosebirea între muzica de dans și celelalte genuri de cîntece : de excursie, sportive, satirice, lirice. În ultimul timp, autorii se preocupă prea mult numai de muzica ritmată dansantă, neglijînd creația de cîntece din celelalte genuri. Trebuie să încercăm să scriem mai mult în aceste sectoare ale muzicii ușoare.*

H. Mălineanu : *Cred că este necesar să ne organizăm munca de creaţie pentru acoperirea simultană a tuturor genurilor muzicii uşoare. Dar oricare ar fi soluţia, cîntecele trebuiesc scrise cu pregnanţă, din convingere, nu din obligaţie. Cîntece s-au scris şi se scriu cu sutele, dar prea puţine sînt bune.*

Edgar Elian : *Noi avem mulţi compozitori talentaţi, dar care nu au acordat suficientă atenţie problemei dezvoltării armonioase a muzicii uşoare în întreaga ei diversitate.*

Din cele spuse de H. Mălineanu în cursul discuţiilor, s-ar putea deduce că excesul de piese străine prezente în viaţa noastră muzicală ar influenţa în mod negativ creaţia romînească a genului. Nu cred că putem trage o asemenea concluzie. Totdeauna cînd a apărut o piesă bună românească, ea a avut cel puţin acelaşi succes ca şi piesele străine. Deci, cred că nu în aceasta constă deficienţa, ci în insuficienta preocupare a compozitorilor pentru a acoperi întreaga diversitate a genurilor. Nici chiar compozitorii noştri de frunte nu s-au preocupat în suficientă măsură, în vremea din urmă, de creaţia de cîntece : Gherase Dendrino s-a concentrat asupra operetei, H. Mălineanu şi Radu Şerban asupra muzicii de film etc. Ar fi bine să reamintim maeştrilor noştri că ar trebui nu numai să revină la cîntecul de muzică uşoară, dar să şi includă, în creaţia lor, diversele subdiviziuni ale genului. Este lăudabil că ei scriu operete şi muzică de film, dar să nu o facă în dauna cîntecului de muzică uşoară. Există o tradiţie în această privinţă, pe care au cultivat-o cîndva regretatul Ion Vasilescu şi chiar unii din compozitorii prezenţi aci. Această tradiţie nu trebuie părăsită, ci, dimpotrivă, cultivată.

Teodor Bratu : *Un rol de seamă în îndrumarea şi coordonarea creaţiei revine şi secţiei de muzică uşoară de la Uniunea compozitorilor. Cred că printr-o acţiune intensificată a biroului respectiv, dificultăţile din acest sector al muzicii vor putea fi într-o bună măsură înlăturate.*

De la stînga la dreapta : Edgar Elian, Gică Petrescu, Teodor Cosma, Dorina Drăghici, şi Aurel Felea

INTERPRETUL, PURTATOR DE CUVINT AL CREATORULUI

Dorina Drăghici : *Un aspect negativ este şi acela că unii dintre interpreţii noştri nu dovedesc suficient interes pentru muzica uşoară romînească. Înaintea unei premiere de spectacol sau a unui concert ocazional se naşte o adevărată concurenţă printre cîntăreţi, spre a li se încredinţa cît mai multe bucăţi străine.*

Se mai întîmplă şi ca unele cîntece să nu aibă succes din cauza interpretării. De exemplu „E de necrezut" de H. Mălineanu cîntat de Roxana Matei —, care este de altfel o foarte bună interpretă — nu a plăcut. Interpreţii trebuie să facă şi ei o selecţie, să nu atace piese care nu li se potrivesc.

Voi arăta, de asemenea, că la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" ne plecăm prea uşor urechea faţă de cerinţele unui număr limitat de spectatori, al cărui gust este depăşit. Astfel se pregătesc spectacole numai cu muzică străină, ca de exemplu „Ocolul pămîntului cu 30 melodii". Rolul teatrului de estradă nu este de a face succes cu orice, fie chiar cu preţul introducerii nemăsurate a muzicii străine, ci îndeosebi de a contribui la educarea tineretului, promovînd piese valoroase de muzică uşoară romînească.

În acest sens mă voi referi la un caz recent. Spectacolul „Şapte note potcovite" a cuprins iniţial o serie de bucăţi de Elly Roman care, fără să aibă caracterul de şlagăre, ne-au plăcut. Totuşi cînd, după cîteva spectacole, unele din aceste piese nu au avut mare succes, conducerea teatrului a avizat la înlocuirea lor cu anumite şlagăre străine. Este firesc ca aceste piese străine, larg difuzate anterior prin Radio, să se bucure de succes, pe cînd compoziţiile romîneşti, mai ales cele în primă audiţie, trebuie abia să-şi croiască drum — ceea ce e mai greu. Dar cel mai mare judecător al nostru, este publicul. Dacă bucata a plăcut publicului, este esenţial.

Gică Petrescu : *Există o dorinţă a oricărui cîntăreţ, a oricărui actor, de a avea succes, de a place publicului. Şi este bine şi normal să fie aşa. Cînd venim cu o bucată care nu face succes la public, noi sîntem cei care suportăm greul, noi ne înapoiem acasă deprimaţi. Deci, soluţia este aceea de a se scrie lucrări romîneşti bune şi valoroase.*

H. Mălineanu şi G. Grigoriu

Temistocle Popa : *Aveți perfectă dreptate, dar și cîntărețului îi revine sarcina de a nu refuza bucățile romînești și de a le interpreta de așa natură, încît să nu fie respinse. În același timp opinez ca la comisiile de triere a pieselor de muzică ușoară să fie chemat și unul din interpreții de frunte, care să vină cu experiența sa în aprecierea valorii lucrărilor.*

J.-V. Pandelescu : *În numele revistei vă aducem vii mulțumiri pentru activa și prețioasa dv. participare la discuții. În ceea ce privește concluziile, ele vor fi trase de redacția revistei și publicate împreună cu dezbaterile de față, într-unul din numerele sale viitoare.*

CONCLUZIILE REDACȚIEI

Discuțiile, așa cum se vădesc, au fost purtate cu sinceritate și pasiune, în scopul de a contribui la clarificarea problemelor legate de creația din domeniul muzicii ușoare.

Întrucît în cursul dezbaterilor s-au exprimat opinii diverse, uneori chiar contradictorii, redacția consideră necesar să exprime punctul său de vedere în ceea ce privește orientarea creației noastre, cît și căile de îmbunătățire a difuzării ei, luînd în considerație și unele din părerile exprimate în cadrul cenaclului de muzică ușoară ținut în cursul lunii februarie a.c. la Uniunea Compozitorilor.

Ca orice creație muzicală născută în patria noastră socialistă, muzica ușoară este chemată să oglindească și ea realitățile vieții în mijlocul căreia trăiesc compozitorii. Trebuie respinsă cu hotărîre „teoria" că în muzica ușoară asemenea aspecte nu își găsesc locul, sub pretextul unui așa zis „specific al genului". Muzica ușoară poate să reflecte aceste realități pe care, în fapt, le-a oglindit în bună măsură. Această părere eronată a putut să-și facă loc datorită numai faptului că unii autori de muzică ușoară, compozitori și textieri (cu acceptarea și — mai mult decît atît — încurajarea din partea anumitor comisii de achiziții ale unor instituții de difuzare) au pus în circulație bucăți la care conținutul actual era tratat într-o manieră neartistică și adesea, așa cum s-a arătat, cu forțarea genului (Teodor Bratu).

Este evident că o bucată muzicală în care pe un ritm de rock-and-roll se cîntă construcțiile socialismului („Macarale" de Costel Zaharia) reprezintă minimalizarea unei teme majore a zilelor noastre (Gică Petrescu).

În unele subgenuri ale muzicii ușoare și îndeosebi în muzica de dans, este fără îndoială greu să se atace probleme de importanță istorică la modul general, cum s-a arătat în referatul ținut de Ada Brumaru la cenaclul amintit al Uniunii compozitorilor. Este însă larg deschisă posibilitatea de a se trata, într-un chip care să nu contrazică cerințele genului, multiplele aspecte ale înrîuririi pe care noua noastră orînduire o exercită asupra vieții de toate zilele, ca și asupra preocupărilor oamenilor.

Dacă genul nu trebuie — așa cum s-a spus — forțat, el nu trebuie pe de altă parte, nici limitat. Compozitorii au posibilitatea de a merge în mijlocul oamenilor muncii, de a se inspira din viața ce freamătă în jurul lor, făcîndu-și un punct de onoare din a găsi mijloacele cele mai potrivite pentru a reflecta și în genul ușor, aspectele atît de diverse, de variate, ale înfloritoarei vieți contemporane.

Așa cum a reeșit în cursul desbaterilor, genul zis „ușor" trebuie înțeles ca o categorie largă a creației muzicale, comportînd mai multe subîmpărțiri.

Este de subliniat că muzica de dans, care se confundă de cele mai multe ori cu întreaga categorie a muzicii ușoare, nu reprezintă în realitate decît una din aceste subîmpărțiri. Alături de muzica de dans, genul mai cuprinde cîntecul liric, cupletul de estradă, cîntecul satiric, sportiv, de excursie etc.

Confuzia amintită — destul de răspîndită de altfel — este într-o măsură explicabilă datorită faptului că, în vremea din urmă, compozitorii noștri și-au îndreptat atenția cu precădere asupra muzicii de dans, de unde o îngustare a sferei de cuprindere a muzicii ușoare.

Cultivarea acestor categorii în totalitatea lor, a prilejuit mai de mult creației romînești de muzica ușoară, succese importante, bine cunoscute la noi și chiar peste hotare. Pe nedrept această adevărată tradiție creată în muzica noastră ușoară a fost, în vremea din urmă, neglijată.

Fără a ridica vreo obiecție împotriva cultivării muzicii de dans — domeniu în care este necesar a se scrie piese de foarte bună calitate, — socotim util să reamintim compozitorilor noștri că au datoria să cultive toate categoriile muzicii ușoare.

În același timp s-a putut observa, la unii dintre compozitorii noștri — și încă dintre fruntașii muzicii ușoare (Dendrino, Kirculescu, Radu Șerban ș.a.) — o tendință asemănătoare, de îngustare a orizontului preocupărilor lor creatoare, de data aceasta cu polarizarea atenției, aproape exclusiv, fie către muzica de operetă, fie către cea de film. Este lăudabilă și binevenită această tendință de cultivare a formelor mai complexe ale muzicii ușoare. Insistăm însă asupra faptului că prezența permanentă a fruntașilor muzicii noastre ușoare în prima linie a frontului atît de divers al creației genului se impune cu necesitate. Absența lor face ca golul pe care îl lasă să fie împlinit de forțe artistice, nu rareori minore, la care se adaugă faptul că înșiși fruntașii muzicii ușoare dau la iveală, uneori, piese slabe. Prin aceasta s-a ajuns, în cele din urmă, la o scădere a calității, a nivelului general al creației în domeniile amintite.

Rezultă că este necesar ca autorii de muzică ușoară, în frunte cu reprezentanții ei cei mai valoroși, să revină la cîntec, cu multiplele lui categorii. În acest scop socotim util — așa cum s-a arătat în cursul discuțiilor (H. Mălineanu) — ca oricare compozitor să-și organizeze munca de creație, pe o anumită perioadă, unde ar fi de dorit ca fiecare categorie să-și găsească locul. O preocupare asemănătoare din partea instituțiilor care difuzează muzica ușoară, mergînd pînă la forme concrete de solicitare (prin sugestii, comenzi etc.), ar contribui, credem, la împlinirea acestui deziderat.

Nu încape îndoială că principalul element al cîntecului de muzică ușoară îl constituie melodia. *Este evident că în muzica de dans, alături de melodie, un rol de seamă revine și ritmului. În nici un caz însă elementul ritmic nu trebuie să capete o valoare precumpănitoare, hipertrofică, în dauna melodiei, fără de care toate piesele ce răspund unui aceluiași ritm riscă să fie cu totul depersonalizate, cenușii, monotone. Stabilind, odată mai mult, primatul melodiei, este necesară o anumită precizare în legătură cu afirmația făcută în cursul discuțiilor (Elly Roman) că „nu trebuie să aliniem cîntecele la nivelul șlagărului". Faptul însuși că o melodie devine șlagăr — deci că ajunge să se bucure de o mare popularitate în rîndurile maselor de ascultători — constituie o dovadă că ea cuprinde elemente pozitive, în primul rînd accesibilitatea. Desigur însă că limitarea la acest unic criteriu nu ne poate duce la complexul însușirilor ce se cer unei melodii de valoare. Practica vieții muzicale a dovedit că, alături de melodii care s-au impus din primul moment, devenind peste noapte șlagăre, pentru ca apoi să fie date cu totul uitării (cine mai cîntă oare astăzi „Bella donna", „Avaramu", „Mambo italiano" și încă atîtea alte „succese" asemănătoare, dovedite cu totul efemere ?), o seamă de alte melodii au reușit să devină și ele șlagăre, cu toate că nu au reținut din primul moment atenția publicului, succesul acestora dovedindu-se adesea mult mai durabil (Marinică", „Garofița", „Prima poezie", „Un minut" ș.a.)*

Este de arătat, pe de altă parte, că o seamă de piese de indiscutabilă calitate a melodiei nu au devenit șlagăre — fapt care nu le anulează sau le micșorează valoarea. Pe bună dreptate s-a subliniat

desene de Nell Cobar

în cursul dezbaterilor (Elly Roman, Teodor Bratu. Constantin Cîrjan) că melodia trebuie să aibă în primul rînd personalitate, accesibilitate, originalitate, pregnanță, dar că nu este necesar să se vizeze cu orice chip șlagărul.

În anii din urmă au apărut în creația compozitorilor noștri melodii care, deși s-au bucurat de o circulație răspîndită, nu au răspuns decît doar în parte calităților mai sus menționate, necontribuind astfel la înnobilarea gustului publicului („O chitară cînta", „E primăvară în ianuarie"). Rostul compozitorului din zilele noastre este acela de a ridica nivelul de exigență al ascultătorilor, de a contribui la educația acestora, chiar cu riscul ca unele melodii de valoare să nu întrunească adeziunea unanimă.

Vorbind despre însușirile ce se cer unui cîntec, unei melodii de calitate, este necesar a fi amintită problema mult dezbătută a intonațiilor folclorice. Intonațiile folclorice dau poate în cea mai mare măsură pecetea specifică și originalitatea unui cîntec de muzică ușoară. Se explică astfel de ce multe cîntece care au la temelia lor intonații specifice folclorului românesc, ca Garofița, Hop ș-așa, Tropatropa *etc. s-au bucurat de succese mari nu numai în țară, dar și în străinătate. Unii compozitori, neglijînd acest lucru, au intrat — așa cum a arătat și H. Mălineanu în cuvîntul său ținut la recentul cenaclu de muzică ușoară de la Uniunea Compozitorilor — în concurență directă cu cîntecele afirmate pe plan mondial, uitînd că singura cale de succes este aceea a creației de cîntece bazată pe folclorul nostru. Același compozitor a subliniat în con-*

tinuare, că dacă muzica ultimelor spectacole ale Teatrului satiric-muzical „Const. Tănase" ca și a altor teatre de estradă apare deficitară, faptul rezultă tocmai din părăsirea unui filon care a dus la succese de largă popularitate.

Este drept, intonațiile folclorice românești nu pot sta totdeauna laolaltă cu toate ritmurile de dans de circulație actuală mondială. Nimeni nu militează pentru introducerea, cu orice preț și oriunde, a intonațiilor specifice cîntecului popular românesc, îndeosebi în anumite piese dansante, ale căror ritmuri sînt poate mai greu de împăcat cu acestea. Dar compozitorii noștri au la dispoziție căi largi de folosire a materialului folcloric în sub-genurile amintite ale muzicii ușoare, inclusiv muzica de dans, din care au făcut parte unele din piesele amintite.

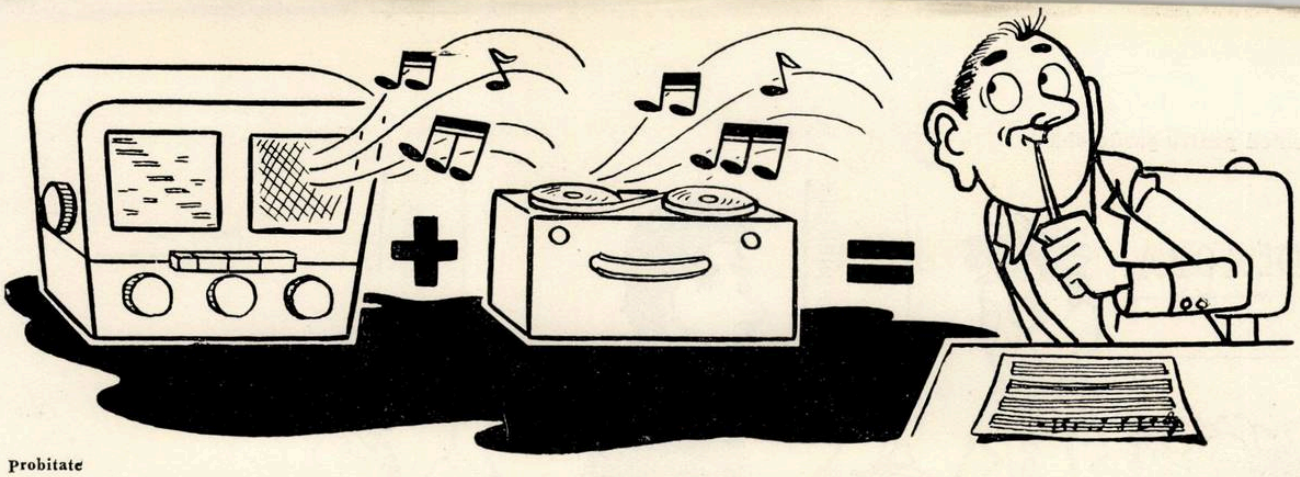
În cursul dezbaterilor s-a arătat (H. Mălineanu, Elly Roman) că din pricina lipsei de orientare a unor redacții s-a ajuns la un exces de piese de muzică ușoară străină.

În veacul radioteleviziunii, al magnetofonului, al filmului sonor și al discului — mijloace tehnice ce permit o rapidă și amplă difuzare a oricărei creații muzicale — circulația largă a muzicii ușoare valoroase de pretutindeni este un fapt. După cum s-a arătat în cursul discuțiilor, ori de cîte ori a apărut o piesă bună românească, ea a avut același succes ca și o piesă bună străină (Edgar Elian). Nu „împingînd" artificial, printr-o programare cu orice preț, piesele românești, indiferent de calitatea lor — în emisiile radiofonice de pildă sau în programările de la televiziune — vom ajunge ca muzica ușoară românească să se bucure de aprecierea deosebită a publicului, ci printr-o ridicare la un nivel cît mai înalt a exigenței și simțului de răspundere al autorilor înșiși, precum și al instituțiilor de difuzare.

S-a criticat la „masa rotundă", modul funcționăresc de difuzare a muzicii ușoare la Radio, subliniindu-se că, prin mijlocul „turelor", lucrările bune sînt înecate de o seamă de bucăți de slabă calitate. Este adevărat. Sprijinul acordat creației românești trebuie să înceapă de la o selecționare făcută cu mult discernămînt și nu de la favorizarea nediferențiată a oricăror piese, ajungîndu-se la o egalizare mecanică a valorilor.

Programele emisiunilor de muzică ușoară de la Televiziune vădesc adesea și ele o îngrijorătoare lipsă de exigență în selecționarea pieselor ca și a interpreților. Este de făcut observația că redacția de specialitate a Televiziunii îngăduie cu prea multă ușurință dirijorilor de muzică ușoară invitați în fața micului ecran a-și aduce atît compozițiile proprii, cît și pe acelea ale unora din membrii orchestrelor pe care le conduc, fără a exercita un control serios asupra calității muzicii. În programele de muzică ușoară ale Televiziunii se acordă, pe de altă parte, adesea, un loc excesiv unor piese cu caracter lent, dulceag, static și de un desuet sentimentalism — ceea ce comunică emisiunii respective un caracter șters, cenușiu, în contradicție cu cerințele publicului de azi, care iubește piesele vioaie, optimiste, antrenante. Nu încape îndoială că asemenea piese au fost scrise de compozitorii noștri și că ele trebuie să-și găsească locul corespunzător în programele Televiziunii.

O lipsă de exigență în selecționarea pieselor se dovedește și la teatrele de estradă, începînd cu Teatrul Satiric-Muzical „Constantin Tănase". Aici se de-



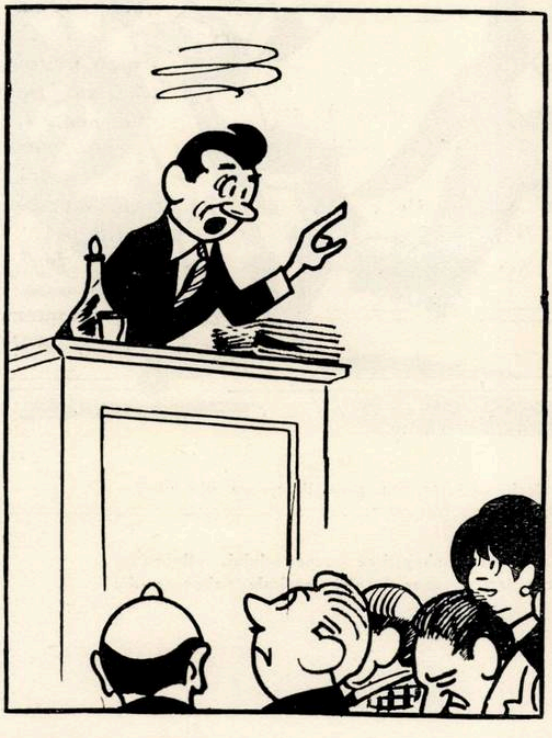
Probitate

Curg muzici „pe bandă rulantă" ;
Comenzile plouă şi plouă comenzi ;
Păi sigur că merg „ca pe bandă",
Cînd multe provin... chiar din benzi !

Inspiraţie

Auzi cîte-o suavă melodie
Ce cu atîta farmec te-nfioară,
De te întrebi : e **muzică** aceasta
Sau e cumva ... „industrie" uşoară ?

Epigrame de
H. Mălineanu

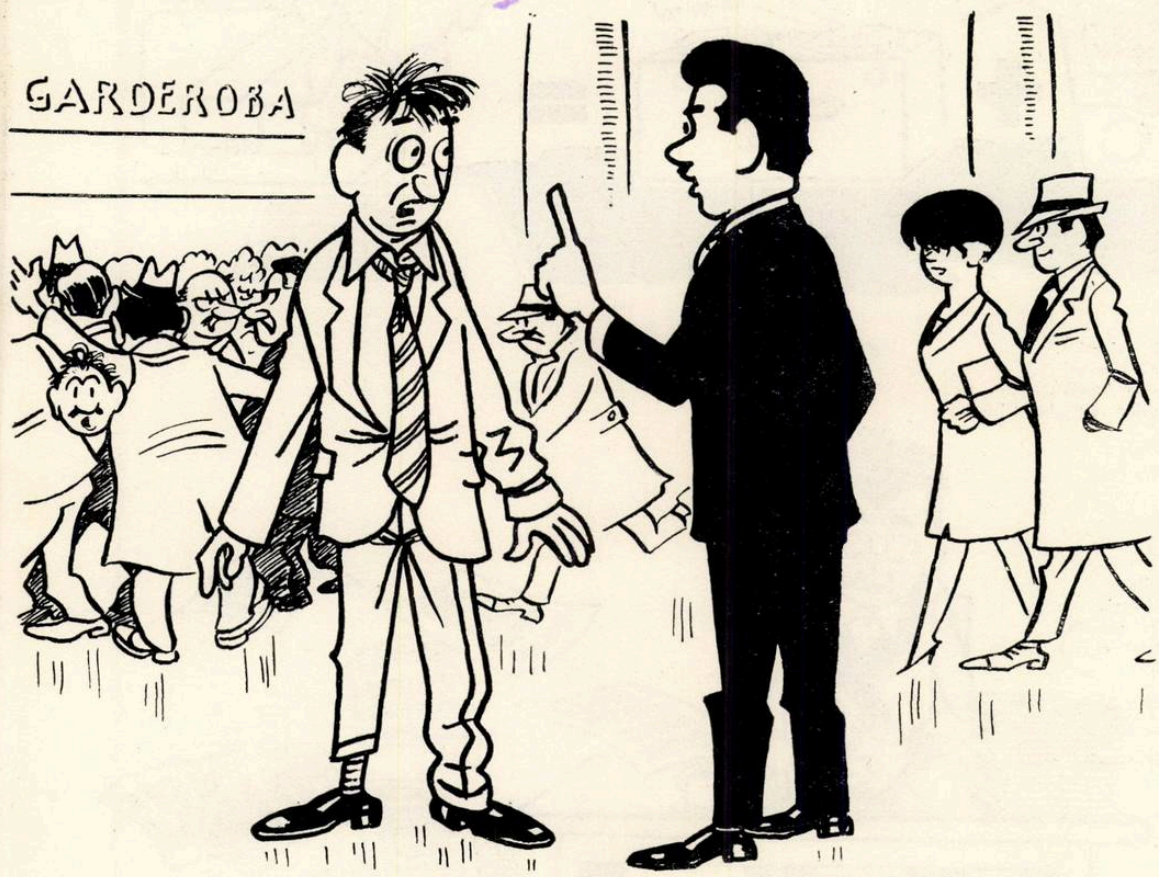


Discuţii

Sînt şedinţe, sînt cenacluri
Sînt înscrieri la cuvînt,
Sînt discuţii, referate...,

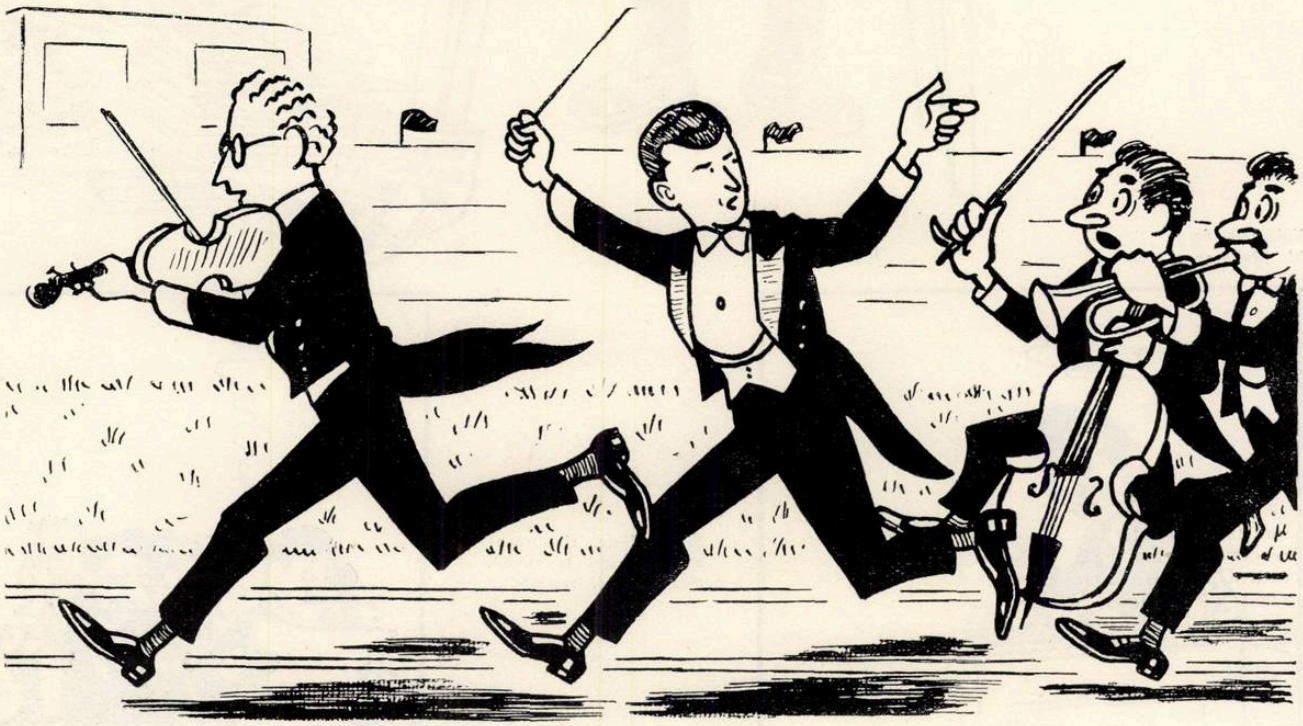
Şlagărele... nu prea sînt.

Grija filarmonicii pentru garderobă



Desene de
Fred Ghenădescu

— Of ! Am reuşit să-mi las pardesiul la garderobă.
— Foarte bine ! În sală trebuie să avem o ţinută decentă.



1.000 metri vioară

Unii interpreţi ating în execuţia concertelor, un tempo atît de ameţitor încît orchestra cu greu îi ajunge din urmă.

„Contratimpii" dintr-un număr anterior au urmărit să sugereze Teatrului de Operetă îmbogăţirea repertoriului. Rubrica noastră a intrat, pe cît se pare, ea însăşi în... contratimp, lăsînd impresia unei subaprecieri a unor lucrări muzicale valoroase din repertoriul Teatrului de Operetă.

senează încă în plus o problemă specifică. Din dorința conducerii teatrului de a încredința partea de creație muzicală a unui spectacol sau concert unui singur compozitor, sau în cel mai bun caz, unui număr limitat de creatori, se ajunge la un adevărat „monopol" al spectacolului, pe care îl dețin cel mult 2—3 compozitori. În felul acesta, criteriul de selecționare a pieselor după calitate se anulează. Apelul la un număr mai mare de compozitori ar da putința unei selecționări, nu după acest sistem preferențial, ci după unicul criteriu judicios, acela al calității. În mod deosebit la Teatrul „Const. Tănase" din București s-a manifestat, în chipul cel mai accentuat, lipsa de exigență față de lucrările prezentate. Pentru remedierea acestei situații, conducerea teatrului are posibilitatea și chiar obligația de a face apel (cît mai des) la sprijinul Uniunii Compozitorilor, ori de cîte ori e vorba de acceptarea anumitor piese de muzică ușoară.

O răspundere de seamă în promovarea muzicii ușoare românești revine interpreților vocali și instrumentali. În acest sector situația nu este, din păcate, satisfăcătoare. Așa cum s-a arătat în cursul dezbaterilor, sînt mulți interpreți care nu au încredere în muzica ușoară românească. În goana lor după succese cu orice preț, ei ajung să-și dispute aprig, la spectacole, întîietatea prezentării îndeosebi a anumitor șlagăre străine, în loc de a-și face o cinste din a difuza, în primă audiție, cîntece românești (Dorina Drăghici).

Pe lîngă aceasta, mai este de făcut observația că și atunci cînd acceptă să interpreteze bucăți românești, unii o fac ca din obligație, fără o participare activă și entuziastă — ceea ce pune din capul locului aceste piese într-o situație de inferioritate. Este adevărat că datorită carenței conducerii teatrelor, a tendinței de promovare neprincipială a unor compoziții scrise de salariați ai instituției (dirijori, cîntăreți, instrumentiști), au pătruns în repertoriul teatrelor multe piese slabe care pot cu greu stîrni interesul interpreților. Nu este mai puțin adevărat însă că ploconirea în fața șlagărelor străine, indiferent de calitate, constituie o atitudine net cosmopolită. Teatrelor de estradă le revine datoria patriotică și de onoare de a populariza în condiții artistice superioare creația de bună calitate din muzica ușoară românească. În acest sens apare cu totul criticabil faptul că la spectacolul „Șapte note potcovite" anumite cîntece nu prea izbutite ale lui Elly Roman au fost înlocuite cu șlagăre străine, cîtă vreme li se puteau substitui cu succes unele dintre cele mai bune creații noi românești din muzica ușoară. Sarcina de popularizare a creației românești revine în egală măsură și cîntăreților, instrumentiștilor și dirijorilor. (Radu Șerban a arătat, la cenaclul de la Uniunea Compozitorilor că, la spectacolul amintit „Edmond Deda recurge la un repertoriu exclusiv occidental pentru un succes pe care de fapt nici nu-l obține...")

Problemele multiple ridicate de unele deficiențe în ceea ce privește difuzarea, popularizarea muzicii ușoare românești, nu pot acoperi și nici scuza carențele semnalate în sectorul creației propriu-zise. Compozitorii sînt datori să-și centreze eforturile în primul rînd în vederea ridicării pe o treaptă superioară a muzicii pe care o făuresc. Aici se află cheia care le va deschide drumul către masele largi ale ascultătorilor.

Prin publicarea discuțiilor de la „masa rotundă" și a concluziilor de mai sus, redacția revistei „Muzica" nădăjduiește să aducă o contribuție la lămurirea unora din complexele probleme ridicate de muzica ușoară. După cum s-a putut vedea, rezolvarea lor depinde atît de autorii înșiși (compozitori și textieri), de interpreți, cît și de conducerile instituțiilor de difuzare. Tuturor acestora le adresăm un apel să-și spună cuvîntul, pe marginea celor de mai sus, în coloanele revistei noastre.

Din activitatea de strîngere a legăturii compozitorilor cu masele

Preocupat de găsirea celor mai eficiente forme de răspîndire a creației noi în rîndurile interpreților amatori, resortul pentru legătura cu masele din cadrul Uniunii compozitorilor a organizat o audiție la Casa de creație a Capitalei. Au participat dirijori de cor și de orchestră, instructori de brigăzi artistice de agitație, soliști de muzică vocală și instrumentală, autorii lucrărilor prezentate. Compozitorul Ion Chirescu, în cuvîntul de deschidere, ca și V. Negreanu, directorul casei de creație în concluzii, au arătat importanța unor astfel de manifestări, necesitatea ca acestea să devină o metodă permanentă de cunoaștere reciprocă între creatori și interpreți. Lucrările de muzică simfonică (pentru formații restrînse, de amatori), corală și ușoară, precedate de scurte analize, au fost discutate sub raportul calității și accesibilității. Apreciind ca reușite majoritatea lucrărilor, vorbitorii și-au afirmat dorința de a le înscrie în repertoriu. Totodată, s-au exprimat obiecții de fond și formă în legătură cu unele piese, mai puțin reușite. Salutînd această modalitate de colaborare, unii vorbitori au propus ca să se desfășoare asemenea întîlniri între compozitori și colectivele artistice ce au înscrise în program lucrările lor.

În cadrul aceleiași acțiuni, a fost organizată o întîlnire între un grup de compozitori și muncitoarele de la Uzinele Textile „7 Noiembrie" din Capitală. După ascultarea unui program de cîntece de masă, a urmat un interesant schimb de impresii. Textilistele, apreciind în genere lucrările prezentate, și-au exprimat dorința de a aborda în cadrul formației corale a întreprinderii noi cîntece inspirate din viața și realizările lor. Compozitorii și-au afirmat hotărîrea de a răspunde exigențelor îndreptățite ale harnicelor textiliste. Ei au făcut apoi o instructivă vizită în atelierele întreprinderii.

Ce aşteptăm noi, colectiviştii, de la compozitori

În procesul de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră, un important obiectiv a fost atins : în întreaga ţară s-a încheiat procesul de colectivizare a agriculturii şi astfel această sarcină, trasată de Congresul al III-lea al P.M.R., a fost realizată cu aproape patru ani înainte de termen.

Colectivizarea agriculturii este rodul politicii Partidului nostru, expresia încrederii nestrămutate a maselor ţărănimii în Partidul Muncitoresc Romîn, a hotărîrii lor de a înfăptui, în strînsă alianţă cu clasa muncitoare, măreaţa operă de desăvîrşire a construcţiei socialiste.

Compozitorii noştri au scris cîntece de mase, coruri, prelucrări de folclor, muzică simfonică şi de cameră, ample lucrări vocal-simfonice, care reflectă înflorirea satului nou, colectivist, perspectivele luminoase create ţărănimii cu sprijinul şi îndrumarea Partidului, zugrăvind, în contrast cu acestea, viaţa de obidă dusă în trecut.

Într-un recent cenaclu care a avut loc la Uniunea compozitorilor au fost prezentate cîteva din lucrările compuse pe această temă. Atît referatul prezentat de compozitorul Constantin Arvinte cît şi discuţiile la care au participat compozitori şi dirijori de coruri şi instructori culturali din întreprinderi, au subliniat necesitatea unui nou avînt în creaţia de acest gen. Se impune o mai profundă cunoaştere a vieţii pline de înfăptuiri a ţărănimii, depăşirea caracterului adesea schematic în care era înfăţişată aceasta în unele din lucrările compozitorilor noştri. Se aşteaptă îmbogăţirea acestui domeniu cu lucrări variate de la cîntecul patriotic, mobilizator, pînă la cîntecul satiric, liric, care să exprime aspectele transformării vieţii satului nostru, formarea conştiinţei socialiste, învingerea rămăşiţelor vechii mentalităţi, dezvoltarea unei atitudini noi faţă de muncă şi avutul obştesc. Prin studierea şi mai temeinică a realităţii, prin strîngerea contactului cu harnicii colectivişti, compozitorii noştri sînt chemaţi să creeze lucrări de înaltă calitate artistică, menite să emoţioneze, să educe publicul ascultător în continuă creştere.

Pentru a cunoaşte în mod direct cerinţele colectiviştilor în acest sens, redacţia noastră a invitat să-şi spună cuvîntul doi membri ai unei gospodării colective cu renume.

7 august 1949. La Livedea a fost mare bucurie. Peste jumătate din sat, în frunte cu comuniştii, a păşit, la îndemnul Partidului, pe calea gospodăriei colective.

Au trecut anii. Dar nu fără rost. Satul, oamenii s-au schimbat cu totul, s-au îmbogăţit. Cum ? Prin ce minune ? Simplu : prin muncă. Multe şi frumoase au fost realizările gospodarilor din Livedea. Au pierit necazurile, frunţile oamenilor nu s-au mai încreţit de grija zilei de mîine. Anii au trecut din nou. Gospodării colective ca la Livedea au luat fiinţă peste tot în patria noastră. S-au înfiinţat gospodării colective şi în celelalte patru sate ale comunei Cătrunești.

Martie 1962. Întreaga patrie s-a colectivizat. Cei de la Livedea, sfătuiţi de Partid, au hotărît a-şi unifica gospodăria lor cu celelalte patru din comună. A fost o adunare generală de neuitat. O adunare unde veselia, bucuria şi încrederea în ziua de mîine ieşise din inimi, se revărsase, torent, în sală. Trăia pe faţă, în ochi, în mîinile care aplaudau, în glasurile care rosteau, emoţionate, aprobarea şi angajamentele fiecăruia.

Se spune despre noi, romînii, că sîntem poeţi. Noi am face o completare : nu sîntem numai poeţi, sîntem şi cîntăreţi. Ne-am cîntat înainte necazurile : cîntecele noastre începeau cu Of, ciocoi, ciocoi şi altele de felul acesta. În cîntec ne alinam suferinţele. Azi ne cîntăm bucuria vieţii noastre noi. Au pierit necazurile. Au pierit şi cîntecele cu Of. A mai rămas niţel Of în cele de dragoste, pe ici, pe colea. Înainte flăcăii satelor noastre abia aşteptau *duminica*, cînd doi lăutăraşi, cu scule ca vai de ele, iară ei ca vai de ei, cîntau la hore — şi asta nu peste tot, numai pe alocuri. Azi, cîntec, joc şi voie bună e mereu, şi peste tot. Peste tot şi la toţi, la toate vîrstele. Oamenii noştri cîntă nu numai la ocazii. Cîntă la cîmp, la muncă, la sapă, la coasă ; împletesc *munca*, viaţa cu cîntecul. Pentru că acolo unde e muzică, e viaţă. Ne plac şi cîntăm cu drag cîntece ca *Republică măreaţă vatră de* Ion Chirescu, *Sub steagul partidului* de Matei Socor, *Bucurie în colectivă* de Bazavan, *Ilenuţă tractoristă* şi multe altele. Ascultăm cu plăcere şi muzica compozitorilor sovietici ca Dunaevski, Soloviov-Sedoi, Tabacinikov şi alţii. Ne plac aceste cîntece pentru că versurile, muzica te avîntă, te înalţă, te cuceresc, îţi dau noi forţe şi încredere în viitor.

Multe cîntece, însă, nu sînt deloc potrivite. Au rămas pur şi simplu în urmă sau, cum spunem noi, au rămas de căruţă. Munca, viaţa le-a depăşit. E bine ca muzica, textul să tindă înainte, să ne pregătească, să ne îndemne, să ne ajute a ajunge mai repede la acest înainte.

Colectiviştii noştri au văzut şi le-au plăcut mult operetele *N-a fost nuntă mai frumoasă de* N. Kirculescu, *Plutaşul de pe Bistriţa* de F. Barbu. Aparate de radio avem azi toţi, mîine vom avea televizoare. Ne place să ascultăm şi muzică vocal-simfonică şi simfonică : oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, poemul simfonic *Prăbuşirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn, nemaivorbind de muzica marelui nostru Enescu, ale cărui rapsodii le-am îndrăgit cu toţii. Dar nici unul dintre noi nu a auzit despre o operă sau un balet inspirat din noua noastră viaţă. Noi nu ne pierdem nădejdea. Aşteptăm. Şi, aşteptînd, vă invităm în mijlocul nostru, tovarăşi, textieri şi compozitori. Vă invităm nu numai la noi, ci peste tot. Să veniţi cu inima alături de noi şi veţi găsi multe aspecte vii, adevărate care să vă înaripeze pana. Ce-i trebuie omului ca să fie fericit ? Munca pe care o face să-l înalţe ; oamenii trăiesc prin faptele lor şi aceste fapte e bine să fie reflectate, să trăiască prin opere de artă care să vorbească despre măreţia zilelor de azi şi a celor de mîine.

GHEORGHE TACHE ŞI SOCRATE ENE
G.A.Ç. „Drumul lui Lenin" Comuna Cătrunești
Raionul Urziceni Bucureşti

CONFERIREA TITLURILOR DE „ARTIST AL POPORULUI" „MAESTRU EMERIT AL ARTEI" și „ARTIST EMERIT" UNOR MUZICIENI

Nicolae Herlea

Zenaida Palli

Consiliul de Stat al R. P. Romîne a emis miercuri, 28 martie, un decret prin care se conferă unor oameni de artă titlul de „Artist al poporului", Maestru emerit al artei și Artist emerit.

S-a conferit titlul de „Artist al poporului", pentru merite excepționale în opera de dezvoltare a muzicii, următorilor: Nicolae Herlea, solist liric, Zenaida Palli, solistă lirică.

Pentru activitate deosebită în domeniul artistic s-a acordat titlul de „Maestru emerit al artei" compozitorului Gherase Dendrino.

Au fost distinși cu titlul de „Artist emerit" pentru realizări valoroase în domeniul artistic: Nicolae Alexandru, concertist flaut, Mircea Basarab, dirijor, Ion Bădănoiu, concertist corn, Mihai Brediceanu, dirijor, Elena Cernei, solistă lirică, Anatol Chisadji, dirijor, Dorina Drăghici, solistă, Octavian Enigărescu, solist liric, Magda Ianculescu, solistă lirică, Nicolae Kirculescu, compozitor, Teodora Lucaciu, solistă lirică, Henri Mălineanu, compozitor, Angela Moldovan, solistă, David Ohanezian, solist liric, Traian Popescu, solist liric, Sili Popescu, solistă lirică, Elly Roman, compozitor, Lucia Stănescu, solistă lirică, Valentin Teodorian, solist liric, Eva Trenka, solistă lirică, Constantin Ursulescu, solist liric.

Gherase Dendrino

Nicolae Alexandru

Mircea Basarab

Ion Bădănoiu

Mihai Brediceanu

Elena Cernei

Anatol Chisadji

Dorina Drăghici

Octavian Enigărescu

Magda Ianculescu

Nicolae Kirculescu

Teodora Lucaciu

Henri Mălineanu

Angela Moldovan

David Ohanezian

Traian Popescu

Sili Popescu

Elly Roman

Lucia Stănescu

Valentin Teodorian

Eva Trenka

Constantin Ursulescu

PETRE BRÎNCUȘ

Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste"[1]

Istoria artei, în diferitele etape de dezvoltare a societății omenești, constituie un tablou extrem de complex și variat, uneori contradictoriu, alteori sinuos. Este știut că istoria artelor și legile lăuntrice ale acesteia au fost, sînt și vor fi totdeauna determinate de viața socială, ele manifestîndu-se sub înrîurirea legilor sociale, cu toată independența relativă a legilor artei. Pentru oamenii de artă înaintați ai vremii noastre acesta este factorul hotărîtor în înțelegerea specificului creației artistice, a legăturilor cauzale cu viața, cu practica construcției socialiste, a rolului educativ al artei.

În cele ce urmează nu vom trece în revistă legile istorice ale dezvoltării muzicii ci ne vom opri asupra a două caracteristici esențiale ale acesteia: *caracterul popular* și *partinitatea*, caracteristici comune tuturor ramurilor artei.

Estetica marxist-leninistă acordă caracterului popular al artei un loc primordial — aceasta fiind relevată în mai multe capitole ale lucrării amintite. Problema caracterului popular al artei a frămîntat mințile celor mai de seamă polifoniști din epoca Renașterii, marilor clasici și romantici și a continuat să ocupe un loc central în activitatea compozitorilor de seamă pînă în zilele noastre.

În fiecare etapă istorică operele artistice cu adevărat populare, au avut un bogat conținut de idei, au reflectat cele mai înaintate tendințe ale vremii, exprimînd năzuințele maselor pentru o viață mai bună, pentru progres. Istoric privind lucrurile, caracterul popular al artei — practic și teoretic nu s-a manifestat pretutindeni în mod direct, mai ales în societatea împărțită în clase antagonice. Aici se poate vorbi de o serie de contradicții generate de conținutul istoric concret al orînduirii sociale. Așa de pildă realizările generale ale culturii Renașterii nu pot fi preluate necritic ci trebuie să se țină seama de cele două tendințe specifice acestei epoci: caracterul viguros și optimist al culturii maselor populare și tendințele abstracte generate de aristocratism. Aceasta a dus la apariția exagerărilor contrapunctice din care nu se mai putea distinge ideea muzicală. Afirmarea elementului laic, înflorirea culturii populare și interesul față de aceasta, adîncul conținut uman — corespunzător perioadei formării națiunilor burgheze — sînt în permanent conflict cu principiile estetice ale catolicismului care înăbușea orice tendință spre noutate și progres.

Capitalismul — mai ales în ultima sa fază — duce la îndepărtarea artei de popor. Compozitorul este tratat cu dispreț, manifestările muzicale profesioniste nu se organizează pentru marele public ci pentru cei „aleși". În asemenea condiții însă creația individuală profesionistă — în tot ce are ea mai valoros — are un pronunțat caracter popular, depășind limitele și contradicțiile epocii. În operele maeștrilor clasici interesele fundamentale ale maselor sînt dezvăluite cu o uimitoare forță de generalizare tocmai datorită faptului că ei se sprijineau pe creația populară. Cîntecul de factură populară, cu toate atributele sale expresive ritmico-melodice și armonice străbate creația lui Haydn, Mozart, Ceaikovski, Musorgski.

Din punct de vedere teoretic în această perioadă au fost abordate problemele legate de accesibilitatea operelor de artă. Esteticienii însă nu au dezvăluit contradicțiile existente, ba dimpotrivă, unii dintre ei (teoreticienii romantismului literar, mai ales), deși au sesizat ostilitatea capitalismului față de artă, au adîncit unele laturi ale teoriilor burgheze despre artă iar cei mai mulți nu au sesizat sub ce forme se manifestă caracterul popular al artei în societatea capitalistă.

Pentru prima oară în istoria omenirii marxism-leninismul soluționează pe deplin aceste probleme esențiale ale artei. Transformarea socialistă a întregii orînduiri permite ca toate comorile artei să devină accesibile poporului iar artistul să-și poată dezvolta nestingherit capacitatea creatoare, însuflețind masele, mobilizîndu-le și educîndu-le gustul pentru frumos. Abia în socialism capătă viață teza întemeietorilor marxismului conform căreia „Fiecare om în care zace un Rafael trebuie să aibă posibilitatea de a se dezvolta în mod nestînjenit". Dar arta socialistă nu se naște pe teren gol, la baza ei stau cele mai de seamă realizări ale muzicii din trecut. De aceea este absolut necesar ca aceste realizări să fie larg popularizate și difuzate, pentru a fi cunoscute de publicul larg iubitor de muzică. În asemenea condiții revoluția tehnică industrială joacă un rol de o importanță aparte, ușurînd munca omului, creîndu-i timpul necesar pentru a se hrăni cu comorile artei. „...Și tocmai datorită acestei revoluții industriale forța productivă a muncii omenești a atins un asemenea nivel încît s-a creat posibilitatea — pentru prima oară de cînd există omenirea — ca, printr-o înțeleaptă repartiție a muncii între toți, să se producă suficient nu numai pentru a se asigura tuturor membrilor societății o consumație din abundență și pentru a se crea un fond de rezervă îmbelșugat, dar și pentru a se lăsa fiecăruia în parte suficient timp liber pentru ca ceea ce merită într-adevăr să se păstreze din cultura moștenită de-a lungul istoriei — știință, artă, relații între oameni și altele — să nu fie numai păstrat, dar și transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăți și dezvoltat mai departe. Acesta este punctul hotărîtor." *)

Acest vis a devenit realitate în patria noastră socialistă. Cele mai de seamă lucrări ale marelui Enescu, ale compozitorilor romîni contemporani și ale clasicilor muzicii universale au început să devină accesibile poporului, marilor mase, datorită condițiilor pe care revoluția socialistă le-a creat

[1]) „Bazele esteticii marxist-leniniste" — apărută în Editura politică, București 1961.

*) K. Marx și F. Engels — Opere alese vol. I, pag. 332.

Mii de oameni ai muncii participă astăzi la cursurile Universității muncitorești de cultură muzicală din București și din alte centre regionale din țară, radio-ul desfășoară o intensă acțiune de educare a gustului maselor pentru muzică iar lectoratele instituțiilor muzicale inițiază cicluri de conferințe în fabrici, uzine și întreprinderi care sînt ascultate cu interes și pasiune de către muncitori, tehnicieni și ingineri. Organizarea de concerte populare în sălile de concerte și la locurile de muncă, special dedicate colectivelor de oameni ai muncii — inițiativă care se desfășoară în prezent în întreaga țară cu o intensitate crescîndă — stimulează gustul maselor pentru muzică. Pe aceste căi și, bineînțeles, pe calea învățămîntului muzical de stat moștenirea muzicală devine un bun al întregii societăți, către aceasta tind toate măsurile luate de statul nostru democrat popular pentru popularizarea și difuzarea largă a creației muzicale.

Formele obștești de activitate, ajutorul acordat de compozitori în instruirea formațiilor artistice de amatori capătă în actualele condiții o însemnătate primordială. În aceste forme de activitate au prilejul să se afirme noi talente iar creația populară tradițională poate să se îmbine organic cu realizările actuale ale culturii socialiste. Toate acestea însă nu se realizează de la sine ci cu sprijinul calificat și competent al artiștilor profesioniști.

Pentru a ne da seama și mai bine în ce constă caracterul popular al artei să vedem, pe scurt, însemnătatea pe care o are principiul partinității în artă — noțiuni inseparabile în estetica marxist-leninistă.

Marile personalități artistice — inclusiv cei mai de seamă compozitori — au participat într-o formă sau alta la lupta social-politică, devenind, după cum spunea Engels, „oameni întregi" : ...„deosebit de caracteristic pentru dînșii (este vorba de personalitățile din epoca Renașterii s.n.) este că aproape toți participă la frămîntările și la lupta practică a timpului lor, că iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu spada, iar alții cu ambele. De aici acea plenitudine și tărie de caracter care face dintr-înșii oameni întregi". Această orientare este denumită în estetică *tendențiozitate* sau năzuința artiștilor în apărarea anumitor poziții social-politice spre deosebire de *partinitate* care înseamnă lupta conștientă a artistului înarmat cu ideologia clasei muncitoare pentru triumful ideilor revoluției socialiste. Baza partinității leniniste a artei o constituie legătura cu masele și slujirea conștientă a intereselor acestora. Arta care servește „milioanelor și zecilor de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei" (V. I. Lenin) este arta cu un profund caracter popular și partinic și arta cu adevărat liberă pentru că artistul își alege în mod deliberat poziția socială militantă. Această teză a fost reluată cu profunzime de N. S. Hrușciov care subliniază unitatea dialectică dintre caracterul popular și partinitate în perioada de trecere de la socialism la comunism : „În primul rînd nu trebuie opuse aceste noțiuni : partinitatea și caracterul popular. Forța societății sovietice socialiste constă în unitatea dintre partidul comunist și popor. Politica partidului comunist, care exprimă interesele vitale ale poporului, este fundamentul orînduirii sociale și de stat sovietice. De aceea, ar fi o mare greșeală să credem că în condițiile noastre sovietice s-ar putea sluji poporul fără a participa la traducerea în viață a politicii partidului comunist. Nu poți dori să mergi împreună cu poporul fără a împărtăși vederile partidului, linia lui politică. Cine vrea să fie alături de popor, acela va fi întotdeauna alături de partid. Cine stă ferm pe poziția partidului va fi întotdeauna alături de popor."

Lucrul esențial pentru noi îl constituie faptul că „a merge împreună cu poporul și a împărtăși vederile partidului" se reflectă în conținutul socialist al artei, în oglindirea veridică a realității care ajută masele să înțeleagă mai profund sarcinile pe care le au de îndeplinit, țelul suprem al luptei lor. Conținutul socialist al artei și oglindirea veridică a realității presupune, pe lîngă adeziunea sinceră și deschisă a artistului la traducerea în practică a politicii partidului, străduința acestuia de a cunoaște profund și multilateral viața, de a-și însuși ideologia partidului — singurele capabile să-i confere artei durabilitate, trăinicie. Din necunoașterea temeinică a vieții spirituale a omului nou, constructor al socialismului, se întîmplă deseori să fie subapreciate posibilitățile acestuia de percepere și înțelegere a muzicii. Numai așa se explică faptul că în ultimii ani au apărut o seamă de lucrări muzicale lipsite de profunzime, scrise de mîntuială, mediocre ori de-a dreptul simpliste. Această constatare se referă nu numai la genul muzicii ușoare care trebuie să fie prin excelență populară în adevăratul înțeles al cuvîntului. Este cunoscut că aici și-a făcut loc prostul gust, schematismul, trivialitatea, vulgaritatea și pastișa după muzica ușoară occidentală. Lupta principală trebuie deci dusă împotriva *influențelor ideologiei burgheze care ar putea* să dăuneze lucrărilor valoroase create de compozitorii noștri de muzică ușoară. Constatarea însă privește și genul simfonic. O seamă de compozitori care nu participă la viața obștească și au o pregătire ideologică necorespunzătoare actualelor exigențe, confundă caracterul popular al artei cu simplismul și banalul, scriind suite sau uverturi sărăcăcioase în conținut.

În alte cazuri este greșit înțeles raportul dintre tradiție și inovație — tradiția, prin tot ce are ea mai valoros fiind minimalizată, dîndu-se prioritate agregatelor armonice și polifonice moderne, compunîndu-se „teme" cromatizate la maximum, greoaie, inexpresive, pentru a exprima, pasă-mi-te, „încordarea", „dramatismul", „profunzimea filozofică" etc. Cei ce-și pun doar asemenea probleme pierd din vedere esențialul : ce idei exprimă muzica lor și cui se adresează aceasta ? Sutelor de „aleși" ori milioanelor de ascultători, constructori ai vieții noi ? Tendințele de negare a moștenirii clasice și a tradițiilor muzicii populare sînt străine realismului socialist ale cărui principii sînt legate prin mii de fire de trecut și de prezent. În măsura în care nu este privită ca o dogmă, însăși tradiția este dezvoltată și se îmbogățește cu fiecare nouă orînduire socială. Noua epocă istorică pe care o trăim

— epocă de profunde schimbări sociale — lărgește tematica creației și orizontul compozitorilor, iar noile elemente de limbaj, reînnoirea acestuia apar în strînsă legătură cu noul conținut ce ia naștere în viața însăși.

În mod eronat se încearcă să se facă o demarcație teoretică între operele cu conținut concret istoric și așa-zisele opere care exprimă idei „general umane", acestea din urmă fiind considerate singurele valabile, cu ele vom putea noi pătrunde în „concertul simfonic mondial". Nu intenționăm să demonstrăm netemeinicia acestei teze pentru că ea a fost infirmată de istorie. Baletul „Cînd strugurii se coc" de M. Jora, cantata „Mierla lui Ilie Pintilie" de A. Vieru, cîntecele de masă ale lui Ion Chirescu conțin elemente concret istorice, mobilizează și însuflețesc masele la fapte de eroism în muncă sau cultivă ideea muncii colective. Acestea sînt probleme de actualitate pentru epoca noastră și ele izvorăsc din practica maselor populare. De aceea operele citate și multe altele au un conținut general uman și ele vor continua să rămînă în patrimoniul nostru muzical chiar dacă cuiva aceasta nu-i este pe plac. Asemenea opere cu conținut concret istoric a creat și Ceaikovski și Beethoven și, în ciuda timpului care s-a scurs, ele ne produc și astăzi puternice emoții artistice tocmai datorită faptului că *tendința* lor este limpede iar caracterul popular este afirmat cu o forță irezistibilă.

Dar astăzi, în orînduirea socialistă, artistul este chemat să se consacre în întregime suflului contemporaneității, să cînte frumusețea fără seamăn a zilei de mîine cu acel patos partinic care să înnobileze milioanele de auditori. Acesta este umanismul determinat de realități istorice concrete. Fără îndoială că principalul conținut al epocii noastre nu poate fi *exprimat*, cu mijloace de expresie simpliste sau cu o tehnică componistică depășită. Progresul în artă nu poate exista în afara *expresiei muzicale*, în afara *conținutului de idei* al muzicii. Gradul de complexitate artistică la care a ajuns astăzi muzica contemporană în tot ce are ea mai valoros, cere într-adevăr o mare măiestrie dar aceasta nu exclude armonia și polifonia tradițională. Tendințele constructiviste, melodica rigidă, impersonală, nelegată prin mii de fire de creația populară izvorăsc din disprețul față de public, din dorința de a fi cît mai ermetic — trăsături caracteristice moderniștilor burghezi și duc întotdeauna la slăbirea forței emoționale a muzicii, la lipsa de accesibilitate și simplitate.

Esteticii marxist-leniniste îi este străină însă accesibilitatea facilă și simplismul.

In zilele noastre noțiunea de partinitate în artă este inseparabilă de conținutul de idei *comunist* al muzicii, dar aceasta presupune maturitate de gîndire ideologică și artistică. De aceea însușirea ideologiei partidului este o necesitate vitală pentru creatorul care nu dorește să se izoleze de popor, să se transforme într-un filistin, ci luptă pentru a poseda o clarviziune, pentru a înțelege just evenimentele sociale, pentru sprijinirea a tot ce este înaintat și progresist în viață. Nu o dată în discuțiile pe care compozitorii noștri le-au avut cu oamenii muncii, aceștia și-au exprimat dorința de a asculta lucrări muzicale care să-i mobilizeze în muncă, să se adreseze direct inimii, să-i înflăcăreze în bătălia pe care o dau pentru triumful socialismului în patria noastră. A asculta aceste păreri și a acționa în direcția lor înseamnă a te apropia de mase, a fi folositor societății, a ajuta — cu mijloacele specifice artei — la mersul victorios înainte al poporului.

În legătură cu aceasta mi se par prețioase cuvintele acad. G. Călinescu din „Contemporanul" (nr. 8—803) care, referindu-se la umanismul marii muzici, spunea : „Recunosc că miezul unei mari creații muzicale nu poate fi decît ideologic și umanistic, dar caracteristica acestui conținut este de a fi vast accesibil maselor..." Pentru a se ajunge aici este necesar ca fiecare compozitor să înțeleagă însemnătatea supremă a menirii sale, aceea de a sluji poporul, de a făuri opere care să-l îndemne la noi fapte de eroism în muncă.

(Va urma)

Coruri apărute în Editura Muzicală

Cornel Țăranu

Partidul — cor mixt cu acompaniament de pian — versuri de Miron Scorobete, lei 3.

Laurențiu Profeta

Partid iubit părinte — cor mixt cu acompaniament de pian versuri de Constantin Teodori, lei 2.

Ion Hartulary-Darclé

Țara mea — cor mixt cu acompaniament de pian — versurile compozitorului, lei 3.

Doru Popovici

Țara mea e țară dragă — cor mixt — versuri populare, lei 2.

Vasile Timiș

La căminul cultural — cor mixt versuri de George Demetru, lei 2.

Nicolae Oancea

Floarea muncii — cor mixt — versuri de Dumitru Corbea lei 3.

Zaharia Popescu

Vin tractoarele, vin... cor mixt — versuri de Florin Mugur, lei 2.

Constantin Romașcanu

Mamă, tu m-ai legănat — cor de femei cu solo de mezzosoprană și acompaniament de pian — versuri de Constantin Salcia, lei 3.

Gheorghe Bazavan

Floare de Burnaz — cor mixt cu acompaniament de pian — versuri de H. Popa, lei 2.

Sergiu Sarchizov

Cosmonauții — cor mixt cu acompaniament de pian — versuri de Vlaicu Bîrna, lei 3.

ALEXANDRU PAȘCANU

Cîteva reflecții asupra caracterului specific al imaginii muzicale

Abordarea problemelor legate de imaginea muzicală, prin fragilitatea și complexitatea pe care o comportă, necesită o atenție deosebită și ne pune totodată în imposibilitatea de a epuiza un asemenea vast subiect. Rîndurile și gîndurile de față constituie nu o elucidare a problemei ci o invitație la discuție, din care am fi fericiți să întrezărim mai clar contururile și nuanțele subtile ale noțiunii de imagine muzicală.

Ce se înțelege de obicei prin *imaginea muzicală ?*

Unii sînt înclinați să creadă că imaginea muzicală se identifică cu totalitatea semnelor de notație care „fixează" muzica în scris.

Imaginea muzicală nu este un produs artistic fix, epuizat prin notație în partitură. Spre deosebire de un tablou sau de o sculptură, imaginea muzicală este un proces viu care se desfășoară și se reînnoiește în timp. Muzica este o artă a duratei și, pe de altă parte, trebuie ținut seama și de aportul interpretului care mijlocește auditorului cunoașterea compoziției.

Muzica, constituind un aspect specific al gîndirii omenești, o artă, este un fenomen de oglindire, de reflectare a lumii obiective. Această oglindire nu trebuie considerată o simplă „copie", ea este un proces al gîndirii și sensibilității artistice, al căror filtru adîncește și generalizează trăsăturile realității obiective, aducînd totodată coloritul emoțional specific artistului creator.

Îmbrăcată în învelișul material, concret, al unui domeniu de artă (bazat pe sunet), imaginea muzicală devine o nouă realitate obiectivă, capabilă la rîndul ei să provoace în conștiința auditorului senzații și reprezentări corespunzătoare. [1]) Ea apare astfel ca o reflectare a realității, îmbogățită cu sensibilitatea, gîndirea compozitorului, cu mesajul său artistic.

Uneori se înlocuește noțiunea de imagine muzicală cu noțiunea de intonație, sau se consideră imagine muzicală numai tema sau chiar numai motivul, micșorîndu-se, sărăcindu-se astfel sfera ideii muzicale. Imaginea muzicală nu este un fragment, un detaliu dintr-o lucrare ; ea reiese din întreaga piesă, de la primul pînă la ultimul sunet, chiar atunci cînd piesa se compune din mai multe părți (ca în cazul simfoniilor, sonatelor, suitelor etc.).

În ceea ce privește rolul și nașterea imaginii muzicale au existat mai multe concepții de-a lungul istoriei.

Teoria imitării — a cărei origină poate fi găsită la poetul roman Titus Lucretius Cara (sec. I î.e.n.) — a fost dezvoltată mai tîrziu, în Franța, în secolul XVIII, de gînditorii materialiști mecaniciști Diderot, Rousseau, Condillac și de compozitori ca Rameau, Gluck ș.a. Susținătorii acestei teorii afirmă că rolul muzicii este de a imita sunetele naturii. Într-o anumită măsură ei se situează pe poziții materialiste deoarece relevă rolul primordial al realității obiective în procesul creației artistice, dar acest rol are la ei un înțeles contemplativ, pasiv, ducînd la negarea eficienței gîndirii artistice și a puterii ei de generalizare. Arta muzicală are o funcție expresivă și nu figurativă.

Exponenți ai filozofiei idealiste și ai romantismului german (Kant, Hegel, Schopenhauer, Novalis, Hofmann, Tieck, Jean Paul Richter etc.) au combătut teoria imitării, ceea ce a dus însă la ideea reacționară potrivit căreia în procesul de creație artistică are loc dizolvarea obiectului în subiect, reducîndu-se totul la pasiunile omenești, la universul „eului", la „lumea interioară" a sufletului, izolată de viață, de realitate.

Teoria hedonistă limitează rolul muzicii la simpla plăcere pe care o oferă simțurilor, la „melomanie". Desigur, muzica produce o satisfacție, dar această satisfacție se leagă de conținutul operei muzicale, ea trebuie înțeleasă pe un plan superior.

Teoria formalistă pretinde că în creația artistică rolul exclusiv îl are „rațiunea", ignorîndu-se conținutul afectiv, emoțional, al muzicii. Această teorie, mult mai periculoasă, deformează, alterează, neagă natura imaginii muzicale, golind-o de orice conținut expresiv, lipsind-o de viață.

În concepția esteticii marxist-leniniste, imaginea muzicală este una din categoriile gîndirii artistice. Ea este constituită dintr-un complex de combinații sonore în care se folosesc sunetele muzicale, integrate și organizate într-o formă arhitectonică specifică. Compozitorul provoacă în sensibilitatea și conștiința auditorului emoții artistice, cu alte cuvinte, imaginea muzicală e o comunicare organizată în care puterea sugestivă a sunetului muzical constituie mijlocul de expresie al unui conținut. Ea nu este o construcție în sine, izolată, ci are o funcție socială de prim ordin. Muzica nu folosește sunetul muzical ca o entitate sonoră în sine ; ea este arta funcțiunilor muzicale, deci a raportului dintre sunetele muzicale. În aceste raporturi rezidă — printre altele — puterea emoțională a muzicii. Altfel ea ar fi o simplă anexă a acusticii.

Dacă, în primul moment al emiterii unui sunet, el ne-a atras atenția, pe măsură ce sunetul s-a prelungit interesul scade. Pe nici un plan (înălțime, intensitate, timbru) nu s-a produs vre-o schimbare care să ne facă să-l urmărim. Cu drept cuvînt se afirmă de atîtea ori că numai cu un sunet nu se poate face muzică ; avem nevoie de cel puțin două,

[1]) B. Iarustovschi — Despre imaginea muzicală — „Muzica" nr. 3/53.

pentru a crea o relație, o mișcare, un fenomen oricît de elementar.

Dacă reluăm același sunet, acompaniat de altele, vom constata o serie de schimbări, de impresii, care se vor resfrînge asupra acestui sunet inițial, deși el va continua să rămînă fix. De ce sunetul nostru fix, care — din punct de vedere acustic — a rămas același, cu aceleași număr de vibrații, cu aceeași intensitate și timbru, produce fiind însoțit, alte impresii ? Pentru că odată cu fiecare acord, sunetul capătă funcțiuni muzicale, rezultate din poziția, din rolul său în contextul muzical în care e asociat.

Să nu uităm că există o puternică legătură între simțuri în cadrul activității lor. Percepțiile nu se produc izolat. În momentul în care percepem auditiv realitatea, o și vedem, o și pipăim. Aceasta produce în creerul nostru diferite coeziuni, asociații de impresii. Grație acestor asociații repetate, începem să avem și imaginea vizuală legată de percepția auditivă care a însoțit-o în trecut.

Astfel putem avea noțiunea, imaginea unui obiect, ascultînd numai sonoritatea emisă de lovitura sa, ne imaginăm statura unui om după volumul glasului său etc.

Datorită acestor asociații ale senzațiilor și imaginației, muzica poate da naștere imaginilor extra-auditive, lărgind astfel granițele senzoriale ale sunetului. Acest proces psihic constituie un sprijin de prim ordin în înțelegerea muzicii, îndeosebi a muzicii cu program.

Din ce este alcătuită imaginea muzicală și cum acționează ea în procesul artistic ?

Elementul prim care acționează în imaginea muzicală este sunetul muzical. El are o sumă de calități fizice : durată, înălțime, intensitate și timbru. Fiecare din aceste calități îndeplinește un rol expresiv, produce un efect emoțional în sensibilitatea auditorului, efect legat desigur de specificul senzației auditive.

Durata, prin diferitele ei dimensiuni, generează ritmul și este prezentă în cele mai simple și rudimentare imagini muzicale, ba chiar și în tăceri (pauze).

Înălțimea este calitatea esențială a sunetului muzical. Durata, intensitatea și timbrul pot fi întîlnite și la sgomote, dar înălțimea fixă, cu putința de a fi notată și reprodusă exact, nu o vom întîlni decît la sunetele muzicale. Ea generează cele mai importante elemente ale imaginii muzicale : melodia și armonia.

Fără a schematiza procesul de compunere al imaginii muzicale, vom enumera cîteva cazuri frecvente, în linii mari — valabile.

Registrul înalt al sunetelor muzicale a fost utilizat în general pentru a sugera lumina, grația, delicatețea, mersul spre culmile unei acțiuni ; registrul grav se pretează pentru a crea imagini sumbre, amenințarea surdă, deslănțuirea furtunilor, sentimente depresive etc. Bine înțeles, aceste înșirări nu sînt limitative, e vorba numai de simple exemple menite să demonstreze aportul registrului în determinarea caracterului imaginii muzicale și nu trebuie să se creadă că registrul acționează izolat ci în înlănțuire organică cu celelalte elemente (ritm, intensitate, timbru etc.).

Intensitatea în alcătuirea imaginii muzicale aduce creșterea, forța, descreșterea, stingerea unor emoții, acțiuni etc. Tot așa și îndepărtarea sau apropierea își găsesc echivalentul expresiei în jocul nuanțelor.

Timbrul este un element relativ nou în construcția imaginii muzicale. Totdeauna, imaginea muzicală a avut un timbru, dar abia din secolul XIX compozitorii îl utilizează intenționat, conștient, urmărind puterea lui de expresie. Instrumentația și orchestrația sînt disciplinele cele mai tinere ale muzicii. Valoarea expresivă a timbrelor este evidentă în muzica lui Beethoven. Motivele beethoveniene poartă în ele însăși orchestrația corespunzătoare. Timbrele capătă o importanță deosebită în cadrul muzicii descriptive, cu program, care găsește în coloritul sonor un sprijin prețios pentru sugerarea imaginilor.

Calitățile sunetului muzical generează — după cum am văzut — elementele de bază ale muzicii : ritmul, melodia și armonia. Aceste elemente se realizează artistic, compozitorul folosind o serie de entități muzicale anterior cunoscute : note, intervale, valori, nuanțe, game, moduri, acorduri, formule ritmice, voci și instrumente cu timbrele lor, dar toate acestea organizate, sistematizate într-un anumit sens. Identitatea imaginii artistice se proiectează în conștiința noastră prin confruntarea acestor elemente de limbaj deja *cunoscute* (izolat), cu combinațiile *necunoscute*, valorificate de compozitori în opera muzicală, cu scopuri expresive. Am putea compara acest proces cu fenomenul din literatură. Literele și cuvintele există într-o ordine sistematizată anterior operei literare, dar creatorul le asociază în plăsmuiri necunoscute și emoționante, într-un context. De exemplu : cunoaștem cuvintele *suferind* cu semnificația sa, și *acuarelă*, de asemenea. Însă atunci cînd Arghezi le reunește în versul : „...cu acuarelă suferindă"..., se produce o surpriză în care ambele cuvinte capătă alt colorit decît cel obișnuit, se obține o imagine nouă prin alăturarea expresivă și neașteptată a două noțiuni vechi, cunoscute izolat. La fel și în muzică. Sunetele unei game majore de pildă, intervalele ei, duratele, acordurile, nuanțele, tempo-ul ș.a. sînt noțiuni prealabil cunoscute care însă nu emoționează în sine. Dar cîte încîntătoare imagini, pline de noutate și bogăție, cîte capodopere nu s-au născut din combinarea acestor elemente !

Am ajuns de fapt la elementele de bază ale imaginii muzicale, la prototipurile ei ; ritm, melodie, polifonie (care implică armonia și contrapunctul), agogica, dinamica, orchestrația etc.

Ritmul nu presupune neapărat sunetul muzical. El poate fi identificat în natură sau în activitățile omenești. De multe ori creatorul de opere muzicale recurge la ritm pentru a exprima analogic viața (desigur tipizînd-o în același timp). Viața este ritm : de la pulsația inimii, respirația, mersul, valurile, căderea picăturilor de ploaie, cîntecul greierului, țăcănitul roților trenului, tic-tacul ceasului, duduitul motoarelor, pînă la alternanța zilei cu noaptea, anotimpurile etc.

Omul primitiv a imitat ritmurile găsite în natură. El a bătut în coji de copac sau pe piei întinse, pentru a comunica, pentru a semnaliza semenilor săi

anumite acțiuni sau evenimente, iar mai tîrziu, pentru a-și exterioriza elanurile sale sufletești.

Primele nuclee ritmico-melodice le întîlnim în munca manuală a omului. Ele ajută la coordonarea efortului colectiv. În compoziția imaginii muzicale evoluate, ritmul coordonează întreaga desfășurare melodico-armonică. Am putea spune că ritmul pulsează în substanța imaginii muzicale suflul vieții, contribuind astfel în mod esențial la determinarea caracterului imaginii.

Fără intenția de a emite rețete, constatăm că în general ritmul viu, cu valori scurte și repezi, sugerează prin analogie, trepidația, forfota, agitația, neliniștea, nerăbdarea și multe alte stări din această sferă emoțională. Liniștea și calmul, meditația și contemplația sînt cel mai adesea exprimate prin regularitatea unui ritm lent, molcom, fără frînturi sau surprize în desfășurarea sa.

Urmărind aspectele ritmice în imaginile muzicale contemporane vom constata că în unele lucrări se manifestă abuziv și unilateral tendința spre trepidație, spre atacuri incisive, întretăieri de accente capricioase, surprinzătoare și deseori agresive. Semnalăm aici apariția unui fenomen mai mult *complicat* decît *complex*; schimbarea frecventă de măsură, uneori la fiecare măsură. Multe din aceste complicații sînt gratuite. Iar dacă sînt necesare într-adevăr conținutului, ele pot fi suplinite prin sincope sau alte figuri ritmice în măsuri regulate, evitîndu-se astfel dificultatea de execuție. Acest stil excesiv ritmic provoacă o senzație de monotonie tocmai prin variație inutilă, ceea ce duce la oboseală, la o reacție de închidere a receptivității auditorului, ca să nu mai vorbim de gravele dificultăți de execuție care stînjenesc spontaneitatea interpretării și duc la crispare.

Melodia este elementul principal al imaginii muzicale prin aceea că, dintre toate elementele imaginii solicită cel mai mult atenția auditorului. Multă vreme muzica s-a redus numai la melodie (în întreaga antichitate). De asemenea, multe creații populare sînt construite numai din melodie.

Melodia este succesiunea unor sunete cu înălțimi diferite, care are un sens expresiv bine definit și o logică a construcției specifică. Acestea au diferite durate, intensități și accente, care se împletesc organic pentru a înzestra imaginea cu o cît mai mare forță de expresie.

Specificul melodiei depinde în general de stilul epocii și de naționalitatea creatorului respectiv. Multe melodii pier odată cu epoca în care s-au născut, dar altele străbat neînfricate secolele. Cîte linii melodice nu au cucerit și nu cuceresc, mereu proaspete, conștiința ascultătorilor, consacrînd stiluri, compozitori și capodopere! Ce au comun, în ciuda stilurilor și epocilor diferite în care s-au născut: *Preludiul în mi bemol minor* de Bach, *Lacrimosa* de Mozart, *Simfonia neterminată* de Schubert, *Preludiul la Tristan și Isolda* de Wagner, *Seherezada* de Rimski Korsakov, *Romeo și Julieta* de Ceaikovski, *Simfonia clasică* de Prokofiev, *Preludiul la unison* de George Enescu? Răspunsul este destul de vag dar singurul posibil: cursivitatea melodiei, expresivitatea ei, puterea de a emționa.

Dacă analizăm melodia clasică și romantică, dacă o descompunem în intervalele care o alcătuiesc, vom constata predominarea mersului pe trepte alăturate sau salturi mici, ca și mersul pe acorduri perfecte și de septimă. Urmează apoi cromatizarea liniei melodice într-o sensibilizare acută, dusă la culme de Wagner, după care se naște melodia cu profil modal a compozitorilor din școlile naționale și a impresioniștilor. În secolul nostru apar melodii construite prin salturi mari (septime mici și mari, octave mărite, none mici și mari). Aceste intervale greu de intonat (mai ales vocal) provoacă uneori în interpretare o contracție care împiedică spontaneitatea, fenomen pe care l-am remarcat și cu privire la schimbările prea dese de măsuri. Elanul interpretului cedează adesea în fața prea marilor dificultăți de intonație. Unele melodii de acest fel se nasc din căutarea unor mijloace de expresie noi cu orice preț, nefirești, plăsmuite uneori din teama de locul comun sau de a nu pastișa. Melodiile complexe pot fi valoroase, convingătoare, dacă sînt capabile să exprime un conținut emoțional. Dar cele ce se încadrează în curentele formaliste, atonale, dodecafonice, seriale, își pierd funcțiunile și ierarhia tonală și astfel și expresivitatea, ceea ce duce la o dezagregare totală a imaginii muzicale. În ultimii ani, în acea ramură a electrotehnicii practicată de tehnicienii magnetofonului sub denumirea de „muzică concretă", melodia s-a topit complet în niște fluiduri sonore, amuzicale, în care e imposibil să fie regăsită.

Care este drumul adevărat al melodiei contemporane? Trebuie să fie melodia neapărat simplă, accesibilă de la prima audiție, ușor de fredonat în drum spre garderoba sălii de concert? Poate fi convingătoare melodia rezultată dintr-un efort pur cerebral, rece ca lumina fluorescentă, lunară, într-un laborator de faianță? Oare secolele de muzică trecute au epuizat cele mai reușite combinații posibile, nemailăsînd loc originalității? Iată cîteva din mulțimea întrebărilor care pot face obiectul unui studiu special dedicat melodiei.

În orice caz, credem că melodia nu și-a istovit resursele de expresie. Desigur, melodia contemporană presupune o mai mare complexitate, dar acest lucru nu exclude accesibilitatea. Dacă ascultăm bunăoară o temă dintr-o simfonie de Șostakovici ne vom da seama că ea contribuie cu o mare forță de expresie la realizarea imaginii muzicale, fiind deopotrivă de originală și de accesibilă. O melodie contemporană se poate impune sensibilității, atenției și memoriei auditorului chiar dacă acesta nu o va fredona imediat. Numeroase lucrări muzicale valoroase ale vremii noastre demonstrează că factura complexă a melodiei contemporane nu numai că este compatibilă dar implică cu necesitate accesibilitatea.

Cîteva considerații despre armonie. Prin armonie compozitorul interpretează melodia, îi subliniază și îi adîncește înțelesul, o pune în valoare. Armonia este fără îndoială unul din elementele prin care se poate manifesta puternic personalitatea compozitorului. Din păcate însă, uneori armonia e privită unilateral și considerată drept criteriul unic după care poate fi apreciată muzica. Sau, lucru și mai grav, unii consideră armonia cu atît mai evoluată cu cît

este mai încărcată de disonanțe. Adevărul este că poți fi evoluat chiar și cu acorduri de trei sunete. ba chiar cu unisonuri, dacă le folosești în mod expresiv și nu poți fi decît neartistic și insuportabil dacă insiști — dintr-un calcul eronat — să folosești armonii supraîncărcate. Noutatea trebuie să fie muzică — imagine muzicală —, sens, expresivitate.

Dacă ritmul, melodia și armonia sînt determinate exclusiv de compozitor prin notarea *absolută* a celui mai mic detaliu, — agogica, dinamica și, într-o oarecare măsură, chiar timbrul, sînt notate *relativ*, mai mult sugerate de compozitor. În această privință interpretul are o contribuție esențială la desăvîrșirea imaginii artistice.

Odată materialul trecut în revistă, să urmărim organizarea sa în cadrul imaginii muzicale.

Baza imaginii muzicale o constituie *tema*, cu alte cuvinte ideea ritmico-melodică îmbrăcată în armonie și culoare timbrală. În lucrări simple, conținutul imaginii muzicale este epuizat de temă. În cele ample, tema este doar o expoziție a imaginii, urmînd ca imaginea să se dezvolte. *Dezvoltarea*, izvorîtă organic din teme, determină caracterul imaginii muzicale în mod multilateral, prin ciocnirile și transformările pe care le încearcă temele. Dezvoltarea tematică face posibilă exprimarea unui conținut bogat și profund. Ea este aceea care justifică numele de „imagine-proces" dat imaginii muzicale (spre deosebire de imaginea din artele plastice, care este imobilă ca aspect exterior).

Valoarea estetică a unei imagini muzicale nu este dată de suma valorilor artistice ale fiecărui fragment. Ea este determinată de rezultatul final al desfășurării integrale, fiecare element avînd existența și valoarea sa pe de o parte, iar pe de altă parte acționînd prin influență unele asupra altora, într-un proces dialectic.

Pentru a acționa asupra auditorului, imaginea muzicală trebuie să țină trează atenția acestuia, prin procesul desfășurării. Trebuie să existe deci un factor de interes permanent, care să mențină contactul, comunicarea emoțională. În aceasta constă condiția esențială a valorii imaginii muzicale. Altfel compozitorul va fi numai *auzit* și nu *ascultat*.

Uneori menținerea interesului auditorului se realizează prin opunerea bruscă de nuanțe, trecerea bruscă de la registrul înalt la cel grav, apariția în orchestră a unor sonorități noi, folosirea subliniată a percuției, contraste între grupe de instrumente sau voci, neașteptate schimbări de tempo și de accente ritmice, pauze, suspensii etc. Mînuirea acestor mijloace (mai directe) cere multă abilitate și discernămînt, pentru că înmulțirea lor și abuzul provoacă efectul contrar, nedorit : obișnuința auditorului cu surprinderea și deci neparticiparea. În felul acesta se creează o stare de apărare, de inhibiție, care îl desprinde de imagine. Abuzul și limitarea la aceste procedee duce la formalism. Un procedeu superior este acela prin care mijloacele sînt subordonate necesităților de conținut și construcție, compozitorul urmărind, cu alte cuvinte, dramaturgia lucrării. Acest procedeu creează o imagine muzicală mai bogată în semnificații și astfel reascultarea muzicii stîrnește mereu un interes nou, dezvăluind mereu alte laturi, care n-au putut fi sesizate dintr-o dată ca la primul procedeu (bazat numai pe surprinderi sonore).

În lucrările ample pot exista mai multe teme sau grupuri de teme, iar dezvoltarea poate introduce pe parcurs teme episodice, justificate de program sau de complexitatea de construcție a lucrării. „Într-o lucrare cu adevărat simfonică, — arată muzicologul sovietic L. Gnezina — imaginea muzicală este departe de a se reduce întotdeauna la temă sub forma ei din expoziție. Deseori imaginea se alcătuiește din toate aspectele temei date : de aceea ea nu este inferioară imaginii din alte genuri de artă, în ce privește caracterul multilateral și amploarea formelor din viața pe care o oglindește". [1])

Să luăm cazul arhicunoscutei Simfonii a V-a de Beethoven, — unul din cele mai simple și mai elocvente. Modificările operate asupra ideii principale a Allegro-ului inițial nu-i distrug sensul, dimpotrivă îi măresc și îi adîncesc semnificația. În ce privește semnificația, să examinăm imaginea muzicală generată de motivul celebru al acestui Allegro. Ascultîndu-l, avem oare în mod indiscutabil unica senzație că soarta bate la ușă ? Această interpretare tradițională rămîne relativ valabilă, dar ea nu exclude multe alte sensuri. Este fără îndoială aici imaginea unei forțe uriașe, implacabile, care ne surprinde, ne intimidează, ne amenință. Dar în sfera acestei imagini muzicale pot încăpea și alte semnificații : dezvăluirea unei lupte sau a unei revoluții, așa cum poate reeși din dramatica desfășurare, a simfoniei.

Iată deci o primă caracteristică a imaginii muzicale : elasticitatea semnificației sale, cu alte cuvinte imposibilitatea de a fi fixată sau mărginită în cuvinte și, totodată, capacitatea de a exprima cu mult mai mult decît cuvîntul. Mi se pare extrem de elocventă anecdota despre Beethoven care, întrebat de o ascultătoare ce a vrut să exprime în Sonata pe care compozitorul o executase, acesta se așează la pian cu cuvintele : „Asta am vrut să spun" și o cîntă din nou. Serov scria : „Dacă tot ce există în viață ar putea fi exprimat în cuvinte, atunci n-ar mai exista muzica".

Acest specific se manifestă chiar și în cazul muzicii cu text. Muzica depășește sfera imaginii exprimată de cuvîntul respectiv, adîncind-o și mărind puterea ei de a sugera.

În ceea ce privește muzica cu program, descriptivă, libretul literar — în cazul în care nu este formal, „lipit" — susține desfășurarea muzicală și mai ales constituie o bună busolă pentru înțelegerea muzicii. Excesul de literaturizare a muzicii, abuzul de amănunte literare (pe fiecare moment) o încarcă, o îngreunează, îi taie elanurile, coborîndu-o din planul prim al acțiunii, aservind-o unui scop minor, ilustrativ.

Vorbind despre această aparentă lipsă de precizie „literară" a imaginii muzicale, vrem să facem totuși o precizare. Lipsa de precizie nu înseamnă lipsă de conținut ci dimpotrivă o sferă foarte largă, un volum mare, care permite mai multe înțelesuri. Ascultînd aceeași muzică, o sută de auditori pot să-i acorde (exagerăm), o sută de semnificații deosebite, ea le poate sugera diferite tablouri, acțiuni și idei,

[1]) Însemnări despre imaginea muzicală, Probleme de muzică nr. 5/1958.

dar acestea nu vor fi niciodată contradictorii în cazul unei muzici cu adevărat expresive și a unei interpretări artistice adecvate. Spiritul și sensibilitatea noastră nu vor lua niciodată duritatea unei imagini muzicale drept suavitate, melancolia drept voioșie ș.a.m.d.

Dacă în mare măsură lucrurile sînt clare în această privință cu muzica preclasică, clasică și — în bună parte — cu cea romantică, în schimb însă, odată cu apariția muzicii programatice, descriptive și impresioniste, sfera imaginilor muzicale — nemairespectînd arhitectura clasică — tinde către „particular". Astfel complexitatea imaginii muzicale crește, muzica încearcă să exprime afecte, idei, acțiuni și tablouri, imagini plasate în timp și spațiu, al căror colorit este de o infinitate de nuanțe. Muzica începe să capete acum o mare afinitate cu literatura și pictura. Simplicitatea clasică dispare, apar imagini muzicale ce urmăresc să exprime sentimente mai subtile, nu rareori echivoce, care nu mai sînt ușor de descifrat : ironia, sarcasmul, teama, speranța și altele, muzica încearcă să exprime felurite aspecte ale naturii, acțiuni epice, să caracterizeze psihologic. În felul acesta necesitatea unui titlu sau a unui program este imperioasă.

O altă caracteristică a imaginii muzicale o constituie după cum am mai remarcat — *desfășurarea în timp*. Spre deosebire de imaginile artei plastice, unde opera poate fi înregistrată *în spațiu*, muzica se desfășoară treptat, în timp, asemenea dansului, teatrului și literaturii. Pe măsură ce sunetele unei imagini muzicale se produc, ele dispar din realitatea sonoră obiectivă, supraviețuind în amintirea, în conștiința auditorului, care le-a asimilat, unde ele trezesc emoții, imagini sau idei.

Auditorul nu are un rol pasiv, ci *leagă* sunetele în desfășurarea lor, iar la sfîrșit opera de artă se găsește în sinteză, în totalitatea ei, transpusă în conștiința sa, îmbogățită cu toate consecințele emoționale.

Ne găsim în fața procesului artistic prin excelență colectiv, deoarece asociază neapărat pe compozitor cu interpretul (care la rîndul lui poate fi un colectiv) și cu publicul ; nu mai vorbim de colaborarea atîtor specialiști (constructori de instrumente, maeștri și ingineri de sunet etc.).

Un procedeu specific imaginii muzicale, procedeu legat de faptul că muzica se desfășoară în timp (după cum am arătat mai sus) este *repetarea*. El satisface pe de o parte o necesitate psihologică preexistentă audiției unei piese muzicale, iar pe de altă parte constituie principalul mijloc de construcție muzicală, de la cîntecul și dansul simplu pînă la arhitectura cea mai plină de fantezie. Repetarea se poate face prin insistența pe același motiv sau temă, ori prin deplasarea motivului (secvențe).

Modificarea, prelucrarea motivului sau a temei are loc de obicei în dezvoltare, cînd dispare simetria încorsetată a cvadraturii. *Modificarea* motivului sau a temei, iată un alt procedeu ce participă la construirea imaginii muzicale. Prin aceste modificări, compozitorul zugrăvește, colorează acțiunea, o dinamizează într-un amplu proces.

Imaginea muzicală reclamă cu necesitate să fie *interpretată*. Interpretarea variază după epocă și de la un interpret la altul. Interpretarea nu înseamnă redarea cît mai „fidelă" a partiturii pentru că însăși partitura nu poate fi absolut fidelă. Interpretarea constituie astfel un act creator. Ea nu este numai executarea notațiilor din partitură, ea adaugă tocmai ceea ce nu se poate scrie în partitură. Partitura sugerează imaginea muzicală și nu o fixează, nu o epuizează. Interpretarea, pe lîngă însuflețirea pe care o aduce imaginii, își poate permite inițiative, bine înțeles nu arbitrare. Aceste inițiative trebuie să aibă la bază studiul aprofundat al partiturii în ceea ce privește conținutul expresiv al muzicii, tempoul și nuanțele (agogica și dinamica), a căror notare este relativă, dezvoltîndu-le în spiritul celor scrise. În același timp, personalitatea interpretului se poate manifesta mai liber în domeniul frazării (ceea ce nu e scris în partituri).

O ultimă caracteristică, consecința finală a celor expuse mai sus, este *fluctuația*, caracterul nestabil, variabil (parțial) în forma de prezentare a imaginii.

Sub soarele Italiei, Moise al lui Michel Angelo radiază aidoma și nemijlocit, de sute de ani, aceleași contururi, umbre și lumini, determinate odată pentru totdeauna de creator. Diversitatea de impresii depinde doar de gradul de înțelegere și de poziția estetico-ideologică a privitorilor. Frumusețea pieselor lui Shakespeare poate fi gustată nu numai la teatru ci și prin contact direct cu textul respectiv, adică prin lectură. Însă muzica lui Bach, de pildă, nu va mai suna ca pe vremea sa, ba chiar, printre interpreții aceleiași epoci nu vom găsi (și nici nu este de dorit să găsim) două interpretări absolut identice. În arta sunetelor, întîlnirea directă cu partitura nu ne spune totul. Imaginea muzicală *nu o găsim în partitură ci în sala de concert.*

La acest proces de continuă fluctuație contribuie în primul rînd — după cum am văzut — interpretul, căruia i se alătură și alți factori obiectivi ca : perfecționarea instrumentelor, tehnica instrumentală, acustica sălilor de concert, apariția muzicii mecanice (patefon, radio, magnetofon) manevrată de colective întregi de specialiști. Este o veșnică împletire și colaborare cu opera și gîndirea compozitorului, ceea ce dă imaginii muzicale mișcare și viață, continuă prospețime și cel mai *vădit* caracter social în ansamblul artelor.

Încheind, ne vom întreba : oare mai găsim trăsăturile specifice ale imaginii muzicale în realizările *sonore* ale decadentismului ? Acolo unde sunetul nu mai are vibrații regulate, devenind zgomot, înălțimea fixă dispare, de melodie nu mai poate fi vorba, precum nici de temă și dezvoltare, iar interpretarea nu-și mai are rostul. Mai poate fi numită aceasta muzică ? Desigur că nu. Lipsită de trăsăturile ei specifice, de mijloacele realizării ei concrete, imaginea muzicală își pierde capacitatea de expresie, forța emoțională și, ca atare, menirea ei educativă. Compozitorii progresiști din lumea întreagă și prin excelență *compozitorii realismului socialist* întrunesc, în creația lor, toate aceste aspecte, pe care le-am discutat, și le dezvoltă la un înalt nivel de măiestrie artistică, dînd imaginii muzicale claritatea și plasticitatea necesară exprimării marilor idei și aspirații.

Karol Szymanowski

— la 25 de ani de la moartea sa —

Răstimpul de un sfert de veac, care desparte clipa prezentă de moartea unui compozitor, permite de regulă să se stabilească locul şi rolul său în istoria culturii naţionale date, să se definească adevărata sa mărime, să se sistematizeze creaţia sa, alăturînd-o la unul din curentele epocii. Ne permite să vedem înălţările şi căderile sale, pe care le cunosc chiar şi creatorii cei mai mari, să apreciem cuceririle sale trainice.

În timpul vieţii lui Szymanowski, în jurul operei sale au avut loc discuţii aprinse. În Polonia populară, creaţia sa muzicală ocupă un loc important şi durabil ; Karol Szymanowski este considerat drept creatorul stilului muzical contemporan naţional polonez din secolul al XX-lea.

În martie 1962 se împlinesc 25 de ani de la moartea sa (a murit în ziua de 29 martie 1937). Institutul de Muzicologie al Universităţii din Varşovia pregăteşte o sesiune ştiinţifică consacrată lui Karol Szymanowski.

Calea urmată de Karol Szymanowski este cea a unor căutări minuţioase a unui stil propriu. Numai după îndelungate rătăciri şi salturi stilistice, de-abia la sfîrşit a apărut bine limpezit stilul naţional al secolului al XX-lea — o sinteză în care se îmbină elementul polonez şi cel european — şi care, din nou, aşa cum făcuse Chopin cu o sută de ani în urmă, a introdus muzica ţării sale în filele istoriei mondiale a muzicii.

Saltul în stilul muzical pe care l-a făcut Szymanowski în creaţia sa a fost uriaş pentru muzica poloneză, iar sarcina „de a introduce muzica poloneză în prima linie a luptei pentru o muzică nouă“ — pe care şi-a trasat-o drept ţel al vieţii şi activităţii sale — a fost ceva care depăşeşte forţele unui singur om. Cu toate acestea, a îndeplinit-o, şi-a atins scopul. Ceea ce în deceniul al 3-lea şi al 4-lea al secolului nostru era considerat în opera lui Szymanowski drept o „cotitură“ şi o „revoluţie“ stilistică, astăzi, în ochii noştri, nu este decît o cotitură normală şi o evoluţie stilistică consecventă. Graniţa, care în ochii contemporanilor săi exista între creaţia lui Szymanowski şi muzica poloneză a generaţiilor anterioare, astăzi pentru noi nu există. Szymanowski este pentru noi o strălucită continuare a epocii mari şi exuberante a romantismului, o continuare proprie secolului al XX-lea, depăşind în unele ramuri expresionismul, fiind însă în altele o dezvoltare strălucită a principiilor romantismului.

Cînd s-a născut — la 16.X.1882, [1]) în satul ucrainian Tymeszowka, gubernia Cherson, lîngă Elizabetgrad — şi a păşit la încrucişare de veacuri în istoria muzicii polone, în lumea largă au avut loc în muzică transformări numeroase şi esenţiale.

Debussy zguduise deja edificiul raporturilor stabilite între armonie şi melodie, între culoare şi ritm ; Skriabin crease noul său sistem al gravitaţiilor armonice, deosebit de cel funcţional ; Richard Strauss şi Gustav Mahler dăduseră orchestrei o amploare pînă la limitele posibilităţilor auditive ale ascultătorilor. Iar Ravel se îndepărtase de tipul romantic al expresiei. Ba ceva mai mult — cînd Szymanowski apare pe arena Europei, în chiar ajunul războiului — Strawinski compusese deja „Petruşka“, Bartók — „Bagatelele“ sale, iar Schönberg „Klavierstücke“ op. 11 al său, care rupeau întru totul cu „trecutul“. Szymanowski însă creştea deplin din acest „trecut“, îl dezvolta, îl continua, îl îmbogăţea, aducea în el elemente noi : de aici, hipertrofia expresiei în unele lucrări ale sale, de aici temperatura ridicată a emoţiei, de aici — uneori — patosul enunţării, suprapunerea vocilor partiturii, în Simfonia a III-a, complicaţia ţesutului sonor, cromatica legăturilor sunetelor. Pe fondul creaţiei predecesorilor săi (Zelenski, Noskowski, Zarebski, Pankiewicz, Statkowski etc.) a adus elemente absolut noi, pe fondul contemporanilor săi de aceeaşi vîrstă din grupul „Polonia tînără“ (Karlowicz, Rózycki, Fitelberg) a păşit cu mult înainte. Faptul a fost determinat nu numai de propriile sale tendinţe spre înnoirea stilului, dar şi de împrejurarea că deosebit de talentatul Karlowicz moare la vîrsta de 33 de ani, prematur şi romantic, acoperit de o avalanşă de zăpadă în Tatra ; că Rózycki se opreşte pe poziţiile neoromantismului german, fără a se dezvolta mai departe ; şi că Fitelberg abandonează compoziţia şi se consacră dirijoratului. Szymanowski a rămas astfel singur „pe cîmpul de bătălie“ şi a trebuit să poarte pe umerii săi — pentru sine şi pentru ei — sarcina reînnoirii muzicii poloneze.

A devenit o obişnuinţă să se compare rolul lui Szymanowski în muzica poloneză din secolul al XX-lea cu însemnătatea lui Chopin în secolul al XIX-lea ; ambii au introdus muzica poloneză pe arena culturii muzicale mondiale şi aceasta cu aspectul ei vădit şi profund naţional. Şi Szymanowski şi Chopin erau legaţi nu numai de sarcinile istorice faţă de propriul lor popor, dar şi de situaţia istorică asemănătoare : ambii aveau o bază de pornire nu prea bogată, mai ales în generaţia muzicienilor imediat înaintea lor. Oginski, Maria Szymanowska, Janiszewski, Kessel, Dankowski, Elsner, Kurpinski — au fost fără îndoială predecesorii lui Chopin, dar exemplu pentru el n-au putut fi. La fel faţă de Szymanowski — Zelenski şi Noskowski, Statkowski, Pankiewicz şi alţi muzicieni cu pregătire serioasă şi talentaţi, dar cu inspiraţia mărginită şi cu un orizont nu prea larg.

Marele Mieczyslaw Karlowicz — de aceeaşi vîrstă cu Szymanowski — sau Ludomir Rózycki — numai

[1]) Data de 21.IX.1883, admisă în baza monografiei lui Z. Jachimecki (K. Szymanowski, Cracovia 1927), este greşită. St. Gelachovski (Karol Szymanowski, Varşovia 1948) şi St. Lobaczewska (K. Szymanowski, viaţa şi creaţia, Cracovia 1950) au stabilit, în baza unor documente noi, data reală a naşterii compozitorului, adică data menţionată mai sus.

pentru scurt timp au fost alături de Szymanowski în lupta pentru un stil polonez nou și pentru un aspect nou al muzicii polone. Și de aceea nu Noskowski și Zelensky, și nici tradițiile după Moniuszko, de care Szymanowski n-a vrut să se apropie încă din fragedă tinerețe, ci Skriabin, Reger, R. Strauss au fost pentru el acele focare ale istoriei, de care s-a simțit legat prin propriile sale lucrări. Lipsa unui mediu muzical polonez, care să pulseze de viața exuberantă — nu trebuie să uităm că pe vremea aceea Polonia era împărțită, — l-a determinat pe Szymanowski să rătăcească ani îndelungați pe diferitele cărări ale muzicii europene, în căutarea drumului său propriu. Ca și cum pentru întreaga muzică polonă, pentru toate talentele ei decedate prematur (Zarebski, Stolpa, Pakiewicz, Karlowicz) a trebuit să străbată multiplele ei direcții, să umple golul rămas în ea după Chopin și Moniuszko.

Chopin a fost pentru el „singura tradiție în muzica polonă, care merita să fie urmată" — după cum scrie el însuși — dar el nu mai putea să fie un exemplu direct pentru propria sa creație. O distanță prea mare — distanța a trei generații — îl despărțea pe Szymanowski de Chopin, iar după Chopin au urmat producții de mică însemnătate. Acest lucru l-a determinat pe Szymanowski să recurgă de la „skriabinisme", în preludiile pentru pian op. 1, în variațiunile op. 5, 10, în studiile op. 4 și altele, și pînă la neoromantismul german (uvertura op. 12, Simfonia II etc.,), de la impresionismul transpus în mod original (Concertul I pentru vioară, „Miturile" pentru vioară, opera „Regele Roger") și pînă la orientalisme (Cîntecele muezinului nebun", opera „Hagith") și la expresionism (Simfonia III, „Măștile" etc.), ca de-abia în ultimii 10—15 ani să găsească stilul său propriu, național, în care tradițiile lui Chopin apar într-o ipostază întru totul nouă, contemporană, a secolului al XX-lea.

În general creația lui Szymanowski se împarte în cîteva etape : etapa tinereții — dominată de influența lui Chopin și a lui Skriabin, etapa influenței neoromantismului german, etapa orientală-exotică în tematică, impresionistă în tehnica compoziției — și etapa ultimă, a cristalizării depline a stilului național al compozitorului („Stabat Mater", Simfonia a IV-a concertantă, „Cîntecele din Kurpie" etc.).

Această divizare este însă destul de exterioară, deoarece trăsăturile stilistice dintr-o perioadă pot fi găsite și în celelalte, iar caracterul expresiv este comun tuturor, chiar dacă ajunge la exteriorizare prin alte mijloace de compoziție. De altfel este greu ca pe un compozitor de talia lui Szymanowski — cu un temperament atît de exuberant — să-l poți include într-un anumit cadru, cu diviziuni, subdiviziuni etc. El nu poate fi inclus și depășește normele stilului neoromantic, ca și pe acelea ale impresionismului. Căutînd stilul său propriu, „stilul muzicii polone contemporane", a efectuat o „prescurtare" ciudată, un „rezumat" — prin creația sa — a istoriei muzicii din ultima jumătate de secol.

Stilul lui Szymanowski întru totul propriu, nou, vădit național se cristalizează de-abia după primul război mondial, cînd compozitorul realizează sinteza — pentru prima oară din nou după Chopin — a elementului european și a celui polonez*). Dar acest Szymanowski matur n-ar fi existat fără experiențele și înfrîngerile, cuceririle și erorile etapelor precedente ale dezvoltării sale.

Prima etapă este cea a creației din perioada tinereții, cînd compozitorul era pe jumătate autodidact. Casa familiei Szymanowski din îndepărtatul sat ucrainian, la marginea stepelor chersoniene, era o oază a artei europene ; din străinătate sosesc aici cărți în cîteva limbi, în conac se face muzică din diferite epoci și stiluri, popoare și secole. Printre rudele cele mai apropiate figurează familiile Neuhaus și Blumenfeld care au dat muzicii ruse cîteva generații de pianiști, compozitori, cîntăreți și pedagogi. În arborele genealogic al familiei Szymanowski găsim nu mai puțin de 19 muzicieni—profesioniști. Creația tînărului Szymanowski se limitează în acești ani aproape exclusiv la formele pianistice, chopiniene ca gen, skriabiniene ca expresie și factură, sau la forma liedurilor. Învățătura de scurtă durată la Zygmunt Noskowski nu lasă nici o urmă asupra lui Szymanowski. Masivitatea facturii, tendința spre polifonie, limbajul armonios dovedesc că compozitorul intră în orbita influenței muzicii germane. Influența lui Skriabin se încrucișează cu influențele lui Schumann, Brahms, Reger. În etapa următoare va fi vorbă de o influență hotărîtă a lui R. Strauss.

În această perioadă Szymanowski întreține un contact mai strîns cu un grup de compozitori reuniți sub denumirea „Mloda Polska" (Polonia tînără) : Karlowicz, Rózycki, Fitelberg și Apolinary Szeluto. Îi unește lupta pentru direcția de orientare a Filarmonicii din Varșovia (înființată în 1901), pentru accesul tinerilor compozitori în fața publicului. Grupul acesta se destramă repede, lăsînd pentru Szymanowski o singură urmă : prietenia pînă la moarte cu Fitelberg, care propagă lucrările lui Szymanowski în lumea întreagă, pînă la sfîrșitul vieții sale. Simțul său orchestral îl apropie mult, dar numai pentru un timp, de muzica lui Richard Strauss.

O schimbare aduce călătoria în Italia, Sicilia și Africa de nord. Lumea pe care o cunoaște acum umple imaginația compozitorului cu o gamă de culori, impresii și senzații noi. Monumentele culturii veacurilor trecute reînvie în imaginația sa personajele și legendele antichității și orientului. Inventivitatea muzicală a lui Szymanowski inspirată de tematica orientală se leagă de tratarea impresionistă a armoniei și coloristicii. Acum iau naștere lucrările pline de culoare și lumină : Concertul nr. 1 pentru vioară, „Miturile" „Cîntecele muezinului nebun". Perioada aceasta se încheie cu lucrările pentru pian : „Măștile" și „Metopele", Sonata a 3-a pentru pian, și mai ales cu Simfonia a III-a „Cîntece în noapte" cu solist și cor, în care țesutul polifonic al vocilor și suprapunerea culorilor orchestrei servesc laolaltă ca expresie a extazului oriental. În lucrarea aceasta,

*) De problema stilului național al lui Szymanowski se ocupă mai îndeaproape lucrările : „Despre stilul național al lui K. Szymanowski". Volum colectiv : „Din viața și creația lui Karol Szymanowski". Institutul de Artă al Acad. Polone de Științe, PWM, 1960, p. 7—73.

Karol Szymanowski

În Palatul Potocki din Varşovia s-a deschis o expoziţie consacrată vieţii şi creaţiei lui K. Szymanowski.

Sarcofagul lui K. Szymanowski la Cracovia

melodia zveltă, expresivă, ocupînd întotdeauna primul plan, are totuşi un caracter slav.

După primul război mondial Szymanowski se mută în mod stabil la Varşovia. Ţara, reunită după peste 100 de ani de despărţire în trei teritorii, se pregăteşte intens să-şi refacă viaţa. Pentru Szymanowski problema centrală care se pune este rolul compozitorului în societate, rolul său în ţara sa. Creaţia sa se desfăşurase în trecut în afara mediului polon, în străinătate, iar contactul cu publicul polonez fusese sporadic şi destul de slab. Acum vede îngrozit prăpastia care îl desparte de societate, de propriul său popor, de nevoile şi preocupările sale muzicale. Îşi dă seama de răspunderea pe care o are faţă de viitorul culturii muzicale poloneze. Dar în acelaşi timp îşi dă seama că dacă urmează să fie conducătorul spiritual al muzicii poloneze, trebuie să dea creaţiei sale un caracter şi un aspect întru totul polonez.

Aşa începe ultima etapă în creaţia lui Szymanowski, etapa cea mai matură. Şi tocmai lucrările din această etapă au astăzi viaţa cea mai intensă pe estradele din Polonia şi din lume, şi devin o tradiţie a muzicii poloneze din prima jumătate a secolului al XX-lea. O tradiţie naţională, căreia însă nu-i sînt străine cuceririle muzicii mondiale din acea vreme.

Numai treptat şi prin căi diferite Szymanowski ajunge la stilul său naţional. Firele care leagă lucrările sale de tradiţiile culturale poloneze sînt felurite. În „Cîntece vechi" (ciclu de cîntece pe cuvinte de Julian Tuwim) legătura aceasta se face cu ajutorul textelor, profund legate de melodica, intonarea şi caracterul limbii poloneze, cît şi prin conţinutul lor legendar. În cea mai profundă din lucrările lui Szymanowski, în cantata „Stabat Mater", în „Recviemul ţărănesc" coral, compozitorul recurge la cîntecele rituale ale satului polonez. Lirismul dens înlocuieşte aici vechea exaltare a expresiei, iar concentrarea mijloacelor — vechea opulenţă sonoră. Un nou pas în această direcţie este recurgerea directă la folclorul polonez. Szymanowski nu se teme acum să folosească citatul, expresia autentică, pură deşi le părăsise în anii tinereţii, mai ales sub forma folosită de epigonii lui Moniuszko. La Zakopane cunoaşte acum folclorul din Podhale, proaspăt, neexplorat, original, surprinzător în efectele sale armonice. Îl foloseşte în baletul „Harnasie", în care toţi factorii sînt de provenienţă populară : libretul este lucrat după o legendă muntenească, dansurile şi diferitele scene au la bază melodii şi ritmuri originare din Podhale.

Apropierea de folclor în „Mazurcile" pentru pian are întrucîtva un alt aspect. Aici, pe melodica de tip muntenesc, se suprapun trăsăturile dansului mazovian, dar totodată se suprapun şi tradiţiile mazurcilor chopiniene. Sinteza acestor trei elemente naţionale, tradiţionale, deşi de tip diferit, dă o nouă trăsătură a aspectului naţional al mazurcilor lui Szymanowski. Ultima etapă a apropierii compozitorului de caracterul polonez al creaţiei o constituie elaborarea folclorului în „Cîntecele din Kurpie". Fireşte că apropierea aceasta se răsfrînge şi asupra marilor lucrări scrise în această perioadă, cum sînt Simfonia a IV-a (concertantă) şi Concertul nr. 2 pentru vioară.

În această ultimă etapă a creaţiei, Szymanowski realizează din plin aportul său la muzica poloneză : o include stilistic în secolul al XX-lea, dar totodată îi dă un aspect vădit polonez. Calea aceasta „prin chinul creator", calea — cu simţul răspunderii faţă de istorie — n-a fost, după cum vedem, nici dreaptă şi nici uşoară. Era îngreuiată şi de lupta compozitorului cu mediul social, de dificultăţile materiale şi, în primul rînd, de lupta cu propriul său organism : bolnav din copilărie de tuberculoză osoasă, după război boala se agravează, atacînd plămînii, apoi gîtul. Szymanowski, care de copil a cutreierat Europa, adăpîndu-se la cultura şi farmecul ei, pe care în anii maturităţii a cutreierat-o în calitate de compozitor şi de pianist (în anul 1934 a fost în Uniunea Sovietică), la sfîrşitul vieţii o cunoaşte sub alt aspect — acela al sanatoriilor. Se stinge la Lausanne, în ziua de 29 martie 1937.

Şi-a îndeplinit oare misiunea ? A făcut cunoscută muzica poloneză peste hotare ? A devenit oare — aşa cum se spunea în mod curent — „un Chopin al secolului al XX-lea" ? Este cert că parţial a înfăptuit aceste năzuinţe : a străpuns zidul izolării, al îndepărtării dintre muzica poloneză şi cea mondială. A introdus din nou muzica patriei sale cu accentul ei propriu naţional, în lumea largă. A îmbogăţit şi a reînnoit imaginaţia muzicală a ascultătorului polonez. În această privinţă şi-a îndeplinit într-adevăr rolul, asemănător aceluia pe care cu o sută de ani înainte îl împlinise Chopin. A izbutit oare să se ridice la înălţimea acestuia ? În unele lucrări, desigur că da, însă nu în toate. A putut să facă totul, spre a-şi atinge idealurile artistice, n-a putut însă să schimbe scara talentului său, care n-a fost — cu toată mărimea lui — asemenea geniului lui Chopin.

Interpretat destul de rar în perioada dintre cele două războaie (muzica sa fiind prea dificilă pentru publicul de atunci), a găsit sprijin mai degrabă în rîndurile tineretului, în generaţia nouă a muzicienilor în creştere. Printre compozitorii şi muzicienii mai vîrstnici avea numeroşi adversari, care foloseau uneori orice mijloace împotriva lui.

În Polonia populară Karol Szymanowski a găsit din plin drumul către sălile de concert şi către publicul polonez. A intrat de asemenea în paginile istoriei muzicii poloneze, preţuit la justa lui valoare. Creaţia sa continuă să fie obiectul cercetărilor şi analizelor, întreprinse atît de muzicologii mai vîrstnici cît şi de către cei tineri. *).

Sesiunea ştiinţifică care va avea loc în curînd va reliefa întreaga problematică multilaterală şi bogată care sălăşluieşte în creaţia lui Karol Szymanowski. De asemenea, se va arăta întreaga situaţie istorică complexă, în care Szymanowski a trebuit să activeze şi să creeze, întreaga problematică a evoluţiei sale, prin care a tins cu îndîrjire la reînnoirea muzicii contemporane poloneze. Contemporane, dar vădit poloneze, naţionale.

*) Pînă în anul 1958 au apărut lucrările muzicologilor Lobaczewska, Golachewski, Lissa, Chominski, iar dintre tineri : Bieganski, Malinowski, Zielinski, Gorczynski, Motylewska. În pregătire lucrări de Helmanówna, Hass, Czyzowski, Nowacki, Zablocka etc.

Muzică de cameră de Carmen Petra, Alfred Mendelsohn, Cornel Trăilescu

Dacă am resimțit atîta vreme lipsa celei mai importante formații de muzică de cameră, cvartetul de coarde, nu astfel au stat lucrurile și cu formațiile de suflători, dintre care patru, Cvintetul „George Enescu", Cvintetul tinerilor interpreți din București, Cvintetul Filarmonicii din Cluj și Cvintetul Filarmonicii din Timișoara ar putea fi desemnate ca formații stabile cu o bogată și permanentă activitate concertistică. Este un neîndoielnic ascendent asupra formațiilor de coarde, în măsură de a procura și satisfacția participării active a unora dintre instrumentiștii suflători, în afara obligațiilor legate de „simfonic", la muzica de cameră — deschizătoarea atîtor noi și înalte orizonturi artistice.

Din bogata activitate a cvintetelor de suflători ne vom rezuma de astădată la consemnarea cîtorva aspecte legate de aceea a Cvintetului „George Enescu" — formație dintre toate mai vîrstnică și cu un bine determinat profil artistic.

Formația a luat ființă în anul 1954, din inițiativa fagotistului Emil Bîclea. Instrumentiști de valoare, fiecare din membrii cvintetului: flautistul Alexandru Nicolae, oboistul Ion Danie, clarinetistul Constantin Ungureanu, cornistul Ion Bădănoiu și fagotistul Emil Bîclea, sînt bine cunoscuți nu numai în manifestări de muzică de cameră ci și prin activitatea lor concertistică.

Ca un omagiu adus activității de decenii a lui George Enescu pe tărîmul muzicii de cameră, formația poartă numele marelui compozitor (cu asentimentul însuși al lui George Enescu, dat în același an al înființării cvintetului). Creatorul „Dixtuorului" și al Simfoniei de cameră și-a găsit de altfel interpreți ideali în membrii cvintetului, el constituind după cum se știe nucleul formațiilor cărora le datorăm în anii din urmă interpretări consacrate și pe plan internațional ale acestor lucrări.

După mai bine de 7 ani de la înființarea sa, Cvintetul „George Enescu" a devenit un factor important în difuzarea creației de cameră datorită numeroaselor sale apariții pe estradele de concert, emisiunilor în cadrul Radio-ului și Televiziunii ca și prin descinderile în rîndurile largi ale iubitorilor de muzică (cluburile unor întreprinderi și instituții, școli, institute de învățămînt superior, Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală).

De la clasici (Scarlatti: cele 6 sonate transcrise pentru cvintet de Dinu Lipatti, cvintete de Haydn, cvintete și divertismente de Mozart, Cvintetul în mi bemol major de Beethoven), la Rimski-Korsakov (Cvintetul cu pian) și pînă la Paul Hindemith (Cvintetul) formația a reușit să cuprindă un vast repertoriu care conține și cîteva din piesele de prestigiu ale genului, indispensabile progresului său artistic și tehnic.

Rolul Cvintetului „George Enescu" în difuzarea creației romînești nu a fost cu nimic mai prejos dacă ținem seama că în repertoriul său se află înscrise: Cvintetul în re minor de Nicolae Buicliu, Octetul pentru cvintet de suflători, două viole și pian de Tudor Ciortea, Suita „sătească" pentru cvintet de suflători de Theodor Lupu, Povestea lui Gruia cel Viteaz, suită pentru cvintet de suflători cu pian de Grigore Ghidionescu, Burlesca pentru cvintet de suflători de Laurențiu Profeta. Cvintetului „George Enescu" i-au fost dedicate unele lucrări ca: „7 miniaturi" de Alfred Mendelsohn sau Suitele: clasică și romînească de Vasile Jianu, ceea ce întărește convingerea că o valoroasă formație constituie oricînd stimulentul viu și imediat al creației.

Prezența într-un cenaclu de muzică de cameră [1]) a unor piese ciclice destinate suflătorilor subliniază odată mai mult importanța preocupărilor creatoare în această direcție, constituind totodată un apel la îmbogățirea literaturii pentru suflători, literatură la noi, ca de altfel pretutindeni, încă puțin dezvoltată.

Nu este cazul să insistăm asupra foloaselor reale dobîndite de compozitorul care abordează o astfel de muzică; considerînd însă sectorul acesta de creație nu doar un simplu „laborator", în care s-ar experimenta ceea ce va fi valorificat abia în viitoare producțiuni simfonice, ci un sector egal în drepturi cu oricare altul de înaltă responsabilitate profesională, compozitorul ar deveni producătorul unor lucrări de valoare artistică neîndoielnică și ar *contribui mai departe la lărgirea* orizontului interpretativ al instrumentistului, la familiarizarea acestuia cu probleme stilistice și tehnice ale unei literaturi de cameră moderne. Însăși viața noastră muzicală *reclamă* astăzi *pentru* suflători o creație de ținută.

Lucrările înmănunchiate în acest cenaclu relevă o seamă de puncte comune ce ar putea constitui desigur *premisele unor concluzii mai generale.* Încercînd din capul locului a le enunța, vom arăta că ele se referă în primul rînd la reliefarea specifică a conținutului, iar în al doilea rînd la stabilirea unor proporții mai reduse ale lucrărilor, ce decurg din înseși caracteristicele de execuție ale instrumentelor de suflat (o execuție de lungă durată ar obosi nu numai pe interpreți dar și pe ascultători din cauza senzației de efort și a unei game de expresii mai puțin variate la instrumentele de suflat, ca de pildă la coarde). Faptul are directe consecințe și asupra realizării lucrărilor ce nu comportă ample dezvoltări ale formei, preferînd mai de grabă simplitatea și concizinea, deci un maximum de economie în folosirea procedeelor componistice. Nu vom cădea, credem, într-un paradox, dacă afirmăm că înseși posibilitățile expresive ale instrumentelor de suflat, aparent mai limitate, pot fi încă explorate de compozitori pentru a le descoperi și alte fațete, lucru pe care în bună măsură cele trei piese care au constituit obiectul discuțiilor cenaclului l-ar putea demonstra.

Am ascultat *„7 miniaturi pentru cvintet de suflători"* de Alfred Mendelsohn. Înmănunchierea într-o suită a celor 7 piese miniaturale a fost făcută de către compozitorul Alfred Mendelsohn pe baza unui conținut și a unor particularități de expresie bine determinate.

Din capul locului vom sublinia că lucrarea este foarte reușită. Remarcăm *urmărirea a două planuri de expresie,* date de însăși alternanța mișcărilor repede — lent, părțile repezi intervenind întotdeauna cu afirmarea sentimentelor robuste, generoase, iar părțile lente cu sentimente meditative, frămîntate, uneori sumbre. Trebuie arătat însă că mișcările lente sînt acelea care reînnoiesc și îmbogățesc permanent conținutul de idei și sentimente, în timp ce jocul (părțile repezi) intervine întotdeauna într-o aceeași atmosferă a bucuriei și a glumei părînd astfel a omogeniza, ca un refren, întregul ciclu. Toate acestea conturează una din calitățile evidente ale lucrării: plasticitatea aproape palpabilă a muzicii, o imaginație — am spune — scenic-coregrafică.

Raportul dintre părți este echilibrat atît prin conți*nutul acestora cît și prin dimensionarea lor. Concisă și* ea în mod obligatoriu, o astfel de muzică ar putea fi

[1]) Cenaclul Uniunii compozitorilor din 13 febr. 1962.

acuzată totuşi de un mod aforistic de redare a ceea ce şi-a propus autorul.

Nu ne vom întîlni des cu ample dezvoltări tematice şi arhitectonice (toate părţile fiind gîndite ca lieduri mono- şi bipartite) ci doar cu enunţuri tematice, conţinînd însă idei muzicale foarte concentrate.

Alte două planuri se discern în tratarea polifonică şi armonică, aflate într-un echilibru ca între relief şi omogenitate. Într-o continuă întrepătrundere, armonia şi contrapunctul nu domină niciodată cu exclusivitate vreuna din miniaturile suitei. Este demn de remarcat că bogatele procedee contrapunctice (în special imitaţiile) nu sînt concepute rigid, mecanic, ci legate permanent de momentul expresiv, de caracteristica instrumentului.

Fiecare parte evidenţiază din punct de vedere al tratării instrumentale, calităţile de expresie şi timbrale ale cîte unui instrument, ce se detaşează numai atunci cînd devine oportun în ţesătura muzicală, ca de pildă: fagotul în unele momente din partea întîia, flautul în partea a doua, cornul în partea a şasea ş.a.m.d.

Făcînd dovada economiei de mijloace, intervenţiile instrumentale soliste au loc pentru scurte momente, întotdeauna cu ceea ce au mai specific, fără explorarea registrelor extreme, a efectelor „limită".

Sonata pentru oboi şi pian de Cornel Trăilescu, a fost compusă în anul 1960. Ea vizează fără îndoială valorificarea a două dintre caracteristicile importante ale acestui instrument: cantabilitatea şi bonomia cîmpenească a timbrului său (aceasta din urmă apărînd în special în finalul lucrării). Acesta este şi motivul pentru care oboiul deţine în cea mai mare proporţie conducerea discursului muzical, intervenţiile singulare ale pianului fiind concepute mai curînd ca simple ritornele. Această supralicitare a oboiului, au arătat unii dintre vorbitori, duce la o monotonie de timbru, posibilităţile de expresie ale oboiului nefiind ele însele suficient diferenţiate.

Conlucrarea şi confruntarea dintre pian şi oboi se face pe baza imitaţiei, care devine în unele momente canonică, fără a fi urmărită însă cu o rigoare scolastică. Vedem în acest procedeu o transplantare a principiului dramatic a sonatei de mari dimensiuni cu ample opoziţii şi ciocniri dintre temele şi partidele intrumentale, într-un univers mai restrîns ce convine în primul rînd conţinutului predominant liric al sonatei.

Prima parte este un *Allegro deciso* pe care-l deschide o scurtă introducere a pianului conţinînd elemente tematice ale primei idei şi chiar ale ideii secundare. Curînd oboiul intonează prima temă, cu aspect de cîntec liric, destul de animată însă, ce vădeşte înrudiri — ca de altfel întreg materialul muzical al lucrării — cu cîntecul popular.

Insinuîndu-se din această primă idee, tema secundară frapează totuşi prin intervenţia în corpul temei a unui grup mai impulsiv de şaisprezecimi şi prin reproducerea aproximativă a acestuia în acompaniamentul arpegiat, mai frămîntat al pianului.

Dezvoltarea este laconică, accentul căzînd mai mult asupra reprizei — dinamizată printr-un recitativ plasat înaintea reexpoziţiei temei secundare, prin fărămiţarea valorilor, ceea ce face ca discursul muzical să fie mai viu.

Gravitînd la acelaşi centru *mi* pe care îl presupunea şi materialul melodic al părţii întîia (deşi compozitorul o cadenţase hotărît pe *do*), mişcarea mediană *tranquillo* se înscrie într-o ambianţă modală dorică. Această parte, prin cuprinsul ei de caldă destăinuire valorifică din plin cantabilitatea oboiului. Concepută într-o formă de lied mare, partea a doua îşi dezvăluie graniţele secţiunilor din cadrul primei idei mai curînd prin cadenţările modale caracteristice decît prin contraste tematice. Doar secţiunea de mijloc intervine cu un moment mai dinamic în care recunoaştem trăsături ale temei secundare din prima parte. Tot aici este plasat şi punctul culminant, luminos, după care repriza accentuează procedeele imitative. La sfîrşit muzica se pierde într-o atmosferă nedefinită, atmosferă la care contribuie mai ales conglomeratul armonic din ultimele măsuri.

Finalul — *Allegro vivo* — este un rondo, care pune în lumină staccatura, ca o posibilitate specifică a instrumentului. Tematica de dans aminteşte de ritmul şi alura tarantelei. Dacă cele două teme ale rondo-ului nu diferă esenţial una de cealaltă, cea de-a treia instaurează un moment mai liniştit. Reluarea întregii secţiuni se face în chip simetric, respectînd proporţia iniţial stabilită.

În *Sonata pentru flaut şi harpă*, compusă în 1960, distinsă cu menţiune la Concursul de la Mannheim din 1961, Carmen Petra s-a dovedit odată mai mult, că aprofundează posibilităţile de expresie şi tehnice ale instrumentelor ca şi, în compoziţii anterioare (Suita pentru flaut şi pian, Sonata pentru harpă şi Studiile pentru harpă).

Muzica în general suavă, transparentă, degajînd o atmosferă poetică, de evocare sau lirism îşi atestă unitatea cu ansamblul căruia îi este destinată. Mai mult chiar, unitatea tratării flautului cu harpa se concretizează într-un anume fel de concepere a tematicii, a ţesăturii, prezent pe întreg cuprinsul partiturii şi pe care l-am desemna ca fiind acela al imitaţiei. Există aşadar de-a lungul celor trei părţi ale Sonatei şi o aceeaşi sferă intonaţională la care se adaugă procedeul ciclic al readucerii unor teme dintr-o mişcare în alta.

Prima parte — *Allegro appassionato* — se deschide prin arpegiile harpei, pregătitoare nu numai ale atmosferei de nobilă elevaţie ce o caracterizează, dar conţinînd în „vîrfurile" lor un motiv simplu, de două terţe mici. deosebit de expresiv prin modul de repetare al celulelor sale constitutive. Îmbrăcînd pe parcurs cele mai variate semnificaţii ciclice, acest motiv nu este străin nici de baza intonaţională a primei teme: o melodie specifică flautului care denotă în toată ţesătura ei graţie şi suplete.

Tema a doua, deşi clădită pe un ritm punctat, dar într-o mişcare îndeajuns de potolită, realizează un contrast perceptibil, datorită caracterului ei uşor nostalgic. Perfect diatonică (fără mari arcuiri melodice) tema este structurată pe cvarte — intervale ce se găsesc reluate şi în acompaniament.

Dezvoltarea comentează în special intervalul generator (are loc în acest caz o interesantă îmbinare a contratimpilor flautului în registrul grav cu „vîrfurile" melodice din figuraţiile harpei).

Reexpoziţia, acordînd o mai mare importanţă flautului şi în oarecare măsură procedeelor imitative, reuşeşte să îmbogăţească atmosfera visătoare de la început.

Partea a doua — *Andante espressivo* — se prezintă, în special prin ideea sa principală, ca o melopee de tip improvizatoric, flautului lăsîndu-i-se aici o oarecare independenţă solistică.

Doar spre mijlocul părţii atmosfera contemplativă, pătrunsă parcă de sentimentul de dor este întreruptă de intervenţia unei idei derivate din terţa constitutivă şi chiar din tema principală a Allegro-ului.

Ca efect instrumental deosebit trebuiesc menţionate glissando-urile harpei însoţite de trilurile şi o ţesătură generală a flautului în registrul grav, ce creează o ambianţă de mister.

Prin revenirea sa periodică, motivul improvizatoric îndeplineşte rolul unui refren, întreaga parte putînd fi considerată un rondo.

După sentimentul de profundă contemplaţie a mişcării precedente, finalul sonatei — *Allegro vivo* — luminează atmosfera prin prospeţimea intonaţiilor sale. Nu numai prima temă a Rondo-ului — formă în care este scrisă şi ultima parte — dezvăluie acest caracter, ci chiar tema secundară unde el devine şi mai pronunţat, apropiindu-se de ritmica şi intonaţiile dansului popular, ca pentru a reedita oarecum ritmul sprinţar al temei secundare din prima parte.

Elemente tematice din prima şi de astă dată din a doua mişcare pătrund şi în finalul a cărui primă temă vădeşte mai curînd tendinţa sa spre pentatonică. „Ultimul cuvînt" în Coda părţii îl va avea acelaşi început al temei din prima mişcare, devenit aici concluzia pozitivă şi plină de spirit a lucrării. Un ultim glissando al harpei împletit cu scara naturală a lui *la* minor (la flaut) străbate, ca o adiere caldă, aproape întreaga întindere a celor două instrumente.

G. FIRCA

Oratoriul „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor

Abordarea tematicii eroic-revoluţionară este caracteristică creaţiei lui Matei Socor. Oglindirea temelor legate de istoria luptelor duse de poporul nostru, în frunte cu comuniştii, pentru o viaţă liberă, însoritâ, împotriva exploatării constituie o permanentă preocupare pentru compozitor. Această tematică şi-a găsit întruchiparea şi în cea mai recentă lucrare a sa, de proporţii mai ample, oratoriul *Stejarul din Borzeşti.*

Argumentul poetic al lucrării l-au constituit versurile inspirate, avîntate, pline de putere sugestivă ale poetului Dan Deşliu, care — după mărturiile compozitorului — „i-au inspirat multe fraze şi ritmuri".

Ideea de a zugrăvi lupta de veacuri a poporului nostru pentru libertate şi independenţă, şi dorinţa de a reflecta în muzică măreţele transformări pe care le trăieşte astăzi patria noastră, au fost înfăptuite de către poet şi compozitor printr-un procedeu dramaturgic pe care-l analizăm mai jos. Autorii au renunţat la tonul de povestire epică, de baladă, ceea ce ar fi prezentat evenimentele descrise într-o perspectivă mai îndepărtată, ştergîndu-le conturul, lipsindu-le de forţa directă, nemijlocită, de a emoţiona, şi au recurs la procedeul dramatic ; prin faţa noastră se perindă personaje, se desfăşoară situaţii, asistăm la înfruntări aprige, încleştări înverşunate.

Autorii încredinţează unui stejar rolul de protagonist, care povesteşte despre suferinţele din trecut ale poporului nostru, despre viaţa aspră şi întunecată pe care o ducea, despre luptele lui, în sfîrşit, despre zilele însorite, despre viaţa care şi-a făurit-o astăzi.

Titlul simbolic al lucrării se referă la o străveche legendă, care povesteşte o întîmplare din copilăria lui Ştefan cel Mare, domnitorul Moldovei ; se spune că odată, Ştefan jucîndu-se cu un prieten de-a moldovenii şi tătarii, îl legase pe acesta — ce întruchipa *oastea vrăjmaşă* — de trunchiul unui bătrîn stejar din Borzeşti. Însă, chiar atunci a năvălit aievea o ceată de tătari, băiatul ţintuit de arbore nu putea să fugă şi căzu astfel pradă tătarilor. Ştefan jură să răzbune moartea prietenului său.

Pornind de la această idee, Matei Socor deapănă filele istoriei din vremea lui Ştefan cel Mare şi pînă în zilele noastre, conturînd în oratoriul său o amplă frescă patriotică, a cărei idee centrală este continuitatea luptei poporului nostru, luptă dîrză şi neînfricată, dusă pînă la sacrificiu, luptă care nu a putut fi izbînditoare decît sub conducerea înţeleaptă a partidului.

Oratoriul este alcătuit dintr-un Prolog şi cinci părţi.

Prologul se desfăşoară în zilele noastre şi îşi propune să pătrundă cu privirea în trecutul îndepărtat al istoriei.

Partea I-a, intitulată „Pentru brazda părintească" (iniţial s-a numit „Înfrîngerea hoardei") este un tablou sugestiv, ce evocă năvălirea tătarilor, încleştarea dramatică a luptei şi înfrîngerea duşmanilor de către oştile moldovene, conduse de Ştefan cel Mare.

Partea II-a (aflată în proect) poartă titlul „Săracă ţară bogată", şi evocă zilele aprige ale răscoalei din 1907 ; deşi a luptat eroic, poporul duce o viaţă amară, plină de suferinţe. Figurile luminoase ale lui Gheorghe Doja, Horia, Cloşca şi Crişan, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, au dat noi impulsuri luptei. Dar abia în *Partea III-a* „Sub marele steag sau Grivita Roşie", această luptă capătă noi forme şi un nou conţinut. Aici se cristalizează ideea conducerii de către partid ; aici sînt arătate limpede, ascuţit, înfruntarea dintre exploatatori, întruchipaţi în personajul tipic al patronului (tenor dramatic) şi Glasul partidului (bariton) ce îndeamnă pe muncitori la grevă şi demască întreaga putreziciune a rînduielilor burghezo-moşiereşti, înfierînd exploatarea cruntă, fascismul şi urgia de foc pustiitor a războiului.

Partea IV-a, ce se intitulează „Cîntec de ţară nouă", evocă lupta dîrză a comuniştilor întemniţaţi la Doftana, al căror glas răzbate dincolo de zidurile groase ale închisorii, în pofida teroarei şi a schingiuirilor. Acest glas este auzit de poporul care urmează cu încredere şi hotărîre chemarea partidului. Muzica descrie apoi mersul triumfal al armatelor sovietice, precum şi elanul revoluţionar al poporului nostru.

Ultima parte va toarce caerul întîmplărilor, aducîndu-l pînă în zilele de azi. Poporul nostru liber, stăpîn pe propria sa soartă, înalţă un imn de slavă Partidului drag, luptător dîrz, conducător înţelept, cel care a deschis calea minunatelor zile ale prezentului.

Bătrînul stejar din Borzeşti a fost martorul tuturor acestor evenimente, a stat de veghe în timpul luptelor moldovenilor cu tătarii, a suferit laolaltă cu poporul, asuprirea, a trăit teroarea fascismului şi a războiului, a fost alături de intemniţaţii Doftanei, iar astăzi împreună cu întreg poporul, înalţă imn de slavă Partidului.

Astfel, Stejarul din Borzeşti — localitate în care se înalţă astăzi măreţele şi luminoasele construcţii ale industriei socialiste — capătă o semnificaţie simbolică, iar dramaturgia lucrării, axată pe imaginea centrală a stejarului, se deapănă pe firul amintirilor lui, încununate astăzi de bucuria împlinirii visurilor şi năzuinţelor de veacuri ale poporului nostru.

Această stăruitoare „prezenţă" a stejarului în centrul desfăşurării Oratoriului (doar în partea IIIa lipseşte), ce nu se rezumă la un rol de observator pasiv, — ci dimpotrivă ia parte la acţiune, o comentează, uneori chiar îi schimbă cursul, direcţia, dinamica — asigură lucrării unitate, coeziune. Compozitorul realizează muzical această coeziune, încredinţînd stejarului un leit-motiv, ce apare sub diferite înfăţişări, căpătînd de-a lungul desfăşurării muzicale semnificaţia unei „teme a patriei". Cu această temă, largă, generoasă, plină de dinamică interioară, începe şi se sfîrşeşte Oratoriul (în final, ca de altfel şi în partea IV-a, ea apare împletită cu intonaţiile Internaţionalei, simbolizînd unitatea luptei poporului nostru cu mişcarea comunistă din lumea întreagă) ; ea îşi va impune prezenţa ori de cîte ori va fi vorba de victorie, de încrederea poporului în această victorie, căpătînd astfel un profund sens generalizator.

Compozitorul foloseşte, de asemenea, şi alte leit-teme şi leit-motive, cum ar fi de pildă, tema de luptă a tătarilor, aspră, sacadată — scrisă într-un mod autentic tătărăsc şi tema moldovenilor — energică, hotărîtă, ce foloseşte intonaţiile unui mod popular romînesc.

El nu se mărgineşte însă la înfruntarea acestor două elemente tematice, ce întruchipează cele două tabere opuse, ci caracterizează prin muzică, deosebit de plastic, fiecare personaj al lucrării, încredinţîndu-i un grai specific, propriu, individual. Astfel, în partea I se înfruntă moldovenii şi tătarii ; în partea III patronul, caracterizat prin intonaţii de vals şi personajul simbolic. Glasul Partidului şi poporul, în întruchiparea cărora compozitorul se foloseşte de un limbaj axat pe intonaţiile cîntecelor de masă ; în partea IV-a asistăm la contrastul dintre deslănţuirea de foc şi moarte a fascismului, oglindit în muzică prin intonaţii aspre, abrupte şi ritmuri sacadate şi mersul victorios al armatelor sovietice, realizat prin folosirea intonaţiilor Imnului U.R.S.S. şi ale cîntecelor populare ruseşti.

De semnalat aici caracteristica dramatică pe care o imprimă compozitorul imaginii stejarului, ce părăseşte tonul liniştit de povestire epică, evoluînd odată cu transformările pe care le-a trăit ţara noastră. O asemenea dezvoltare ar fi fost oportună şi în legătură cu imaginea patronului (din partea III), a cărui caracterizare muzicală este statică, deşi textul, către sfîrşitul părţii reclamă o creştere a tensiunii dramatice, atunci cînd patronul părăseşte graiul mieros şi linguşitor, chemînd armata să tragă în muncitori.

Un procedeu dramaturgic sugestiv e folosit de autor şi atunci cînd ilustrează gradaţia tensiunii dramatice, melodiile cele mai avîntate ale lucrării, scrise pe texte de lozinci luate din documentele de partid ale timpului, se conturează, se amplifică, pe măsură ce ideea, conţinutul lor, enunţat de Glasul partidului, e însuşită, mai întîi de comuniştii închişi la Doftana şi apoi de către masele largi.

În general, în Oratoriu, elementul vocal se află pe primul plan. Cîntecele cu puternică forță de agitație, ca de pildă „Pentru brazda strămoșească" sau „Sub steagul roșu", îl dezvăluie pe Matei Socor, făuritorul unor înflăcărate cîntece de masă. Dar înșiruirea oarecum rapsodică a acestor cîntece pe deplin conturate sau a unor intonații de masă, ce asigură dealtfel accesibilitatea limbajului muzical, văduvește lucrarea de o gradație dinamică, atît de necesară genului oratorial.

S-a reproșat compozitorului o supradimensionare a aparatului orchestral, o amploare exagerată a sonorității, fapt ce pare întemeiat într-o anumită măsură.

O cercetare mai amănunțită a partiturii ne îndreptățește să credem că această sonoritate, exagerată poate în intensitate, se datorește și interpretării, deoarece partitura nu este prea încărcată : alături de orchestrația obișnuită, ce cuprinde în grupa instrumentelor de alamă 4 corni, 4 trompete și 3 tromboni, compozitorul adaugă doar 2 corni și o trompetă. Scriitura orchestrală uneori exagerat de compactă vădește totuși atenție pentru intervențiile soliștilor, în sensul că apariția lor este întotdeauna pregătită de o rarefiere a orchestrației.

Trebuie relevat caracterul adesea viguros al muzicii lui Socor, pregnanța și plasticitatea imaginilor, limbajul viu, direct și accesibil cu care sînt întruchipate. Folosirea cu pricepere a elementelor graiului muzical (deosebit de interesante sînt procedeele vocal-corale cu care compozitorul își brăzdează partitura, ca și armonia, ce decurge din însăși inflexiunile melodiei.) Ele sînt puse în slujba dezvăluirii cît mai convingătoare a ideii de bază și aceasta constituie calitatea cea mai însemnată a lucrării. În același timp însă, ar fi fost de dorit ca orchestra să nu se rezume numai la rolul de acompaniament, de sugerare a atmosferei sau de redare a diferitelor sonorități ilustrative, ci să i se fi încredințat o desfășurare simfonică mai amplă, reclamată de însăși caracteristicile genului de oratoriu.

Desigur că este greu să facem o apreciere generală asupra întregii lucrări, sau să ne spunem cuvîntul în ce măsură ideea, conținutul, tematica revoluționară și-a găsit întruchiparea în muzică, înainte de audiția integrală a Oratoriului.

NINA TURCU

Prime audiții în concertul Orchestrei Cinematografiei

Prezentarea în concerte a unor programe interesante a devenit aproape o tradiție a orchestrei simfonice a Cinematografiei. Menținînd acest obicei, ea ne-a prilejuit să ascultăm marți 13 februarie 1962, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, lucrări din literatura clasică și contemporană, universală și românească, îmbinate într-un program unitar, armonios, la reușita căruia au contribuit și soprana Iolanda Mărculescu și cornistul Ion Bădănoiu.

Orchestra are calitățile ca și defectele caracteristice relativei sale tinereți. Recunoaștem elanul, participarea activă în dorința de a realiza intențiile din partitură și viziunea dirijorului. De altfel, activitatea obișnuită a acestei orchestre, aceea de a imprima muzica de film, o pune în situația de a interpreta specificul muzicii de film, familiarizînd totodată orchestra cu o factură mai modernă. Acest lucru a dezvoltat gustul și înțelegerea muzicii contemporane, ca și facultatea de a sesiza repede sensul general al unei lucrări, de a intui și reda cu destulă ușurință. Din păcate, activitatea concertistică propriu-zisă a orchestrei s-a rărit, fapt cu consecințe negative asupra nivelului său artistic. Căci distanțarea, lipsa de continuitate a unor repetiții de finisare, de punere la punct a amănuntelor sînt în detrimentul unei temeinice dezvoltări calitative, bazată pe șlefuirea tuturor asperităților individuale într-un tot omogen, cu multiple posibilități expresive. Cum îndeosebi lucrările de factură clasică sînt mai sensibile la imperfecțiunile amănuntului, Simfonia I-a de Beethoven, înscrisă prima în program, s-a resimțit cel mai mult. Lăsînd la o parte unele impurități, ca de pildă imprecizia optimii punctate, mai supărătoare a fost lipsa de suplețe în realizarea secțiunilor interioare ale fiecărei părți. Intuind, după cum am mai spus, sensul mare, orchestra, sub indicațiile lui Mircea Cristescu, a realizat o exprimare echilibrată, antrenantă, respectînd structura clasică și redînd conținutul stenic al acestei lucrări. Dar orchestra nu a mai răspuns intențiilor dirijorului — pe care îl cunoaștem ca un mare iubitor al desăvîrșirii realizată în profunzime — atunci cînd, trecînd de pildă, în prima parte, la tema secundară, n-a reușit să schimbe (în cadrul aceleiași pulsații ritmice) sensul expresiv, cîntînd mai mlădios, mai elegant, așa cum o indică și gestul dirijorului. Sau, de pildă, dorința dirijorului de a realiza în final unele accente viguroase, robuste, a fost denaturată într-o exprimare pe alocuri brutală.

Spre deosebire de Simfonia I, cele Patru interludii marine și Passacaglia din opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten s-au bucurat de o interpretare armonioasă elocventă, în care elementele de culoare, descriptive, reușit redate (valuri, clopote, furtună...) au fost subordonate exprimării sensului dramatic unitar. Orchestrația bogată, mai densă, a lui Benjamin Britten, a făcut să dispară acea discrepanță între compartimente, sesizată la Beethoven, iar viorile s-au redresat simțitor în interludiul *Zorile* precum și cele finale realizînd sonorități variate, aureolate uneori în registrul acut ca de un ecou.

Tot ca primă audiție am ascultat și Divertismentul pentru corn și orchestră de coarde de Alfred Mendelsohn.

Compozitorul încearcă aci o sinteză între un stil neoclasicizant (folosind și o formă analogă partitelor preclasice) și intonațiile populare. Giga finală contrastează cu stilizarea primelor trei părți (Simfonia, Passacaglia, Canzone) în special prin atacarea formulei de acompaniament împrumutată mult prea direct de la sîrbă. Scriitura cornului prezintă dificultăți de execuție deosebite, în special în cadența părții a II-a, în care compozitorul încearcă să diferențieze trei voci prin realizarea unor timbre diferite ; ne-ar fi plăcut ca motivele dezvoltate în această cadență să fie mai lungi, mai importante, persistența acelui motiv prea simplu (o terță coborîtoare) nejustificînd suficient suprasolicitarea solistului. Învingînd dificultățile tehnice ale lucrării, Ion Bădănoiu a cîntat cu un sunet cald, frumos, știind să se integreze în unitatea polifonică a scriiturii orchestrei de coarde ; aceasta, tratată ingenios, a sugerat adesea, ca și Simfonia de cameră de același compozitor, timbrele suflătorilor de lemn.

Iolanda Mărculescu, solista motetului de Mozart, s-a distins prin inteligența interpretării, înțelegerea stilului, eleganța cu care urmărește învingerea dificultăților tehnice, astfel încît atenția auditorului să rămînă concentrată asupra sensului muzical. Sînt calități care, prezente și în interpretarea motetului de Mozart, ne-au făcut să regretăm raritatea aparițiilor Iolandei Mărculescu pe scenele sălilor de concert, ca solistă sau în recitaluri de lieduri.

M. M.

Halida Ahtiamova

Cînd un tînăr interpret abordează o lucrare consacrata a marelui repertoriu de circulație el speră de regulă într-o timpurie și strălucită „lansare", ceva din consacrarea lucrării părîndu-i a se răsfrînge asupra sa fără vreun alt efort de ordin artistic sau intelectual. A te adresa însă unei piese mai puțin cunoscute, cum este „Suita concertantă" pentru vioară și orchestră de Taneev, nu numai că infirmă o atare atitudine lipsită de responsabilitate ci dovedește din partea tinerei violoniste sovietice Halida Ahtiamova, dorința de a sluji muzica în mod sincer, de a dezvălui publicului pagini inedite în care nici calitățile neîndoielnice ale interpretului nu pot fi cu nimic umbrite. Faptul a proiectat de la început o lumină favorabilă asupra Halidei Ahtiamova, care a reluat contactul cu publicul bucureștean (este laureată a Concursului Festivalului Tineretului și Studenților din 1953) în concertul Filarmonicii din 11 martie, dirijat de Mircea Popa.

Deși relativ cunoscută din emisiunile Radio, „Suita concertantă pentru vioară și orchestră" ne dezvăluie nu atît pe Taneev contrapunctistul, cît mai ales pe continuatorul tradițiilor romantice și în special ceaikovskiene din domeniul muzicii concertante. Factura generală a lucrării, reliefarea expresiei în partida solistică, — bogată în stări emoționale — raportul ei cu o orchestră puternic simfonizată, confirmă acest lucru. Suferind de un oarecare eclectism, lucrarea pierde evident și în ce privește unitatea stilistică. O compensație aduce însă finalul curgător, spiritual și antrenant care valorifică din plin resursele instrumentului. Poate că aceasta este partea de ciclu care justifică (în oarecare măsură ca și în cazul Concertului pentru vioară al contemporanului său Glazunov) prezența lucrării în repertoriul solistic.

Halida Ahtiamova s-a identificat fără îndoială cu conținutul lucrării învingînd cu succes ceea ce se impune în primul rînd în redarea acesteia: caracterul ei de fantezie (reflectată în chiar structura care îmbină ciclul suitei cu mulțimea secțiunilor din cadrul fiecărei părți, specifică fanteziei) cu momente emoționale foarte contrastante, cu treceri bruște de la unele la celelalte. Nu este desigur de loc ușor să atingi acel înalt nivel de măiestrie și maturitate artistică pe care ni l-a demonstrat un Oistrah la ultimul său concert interpretînd „Fantezia" de Schubert, să suplinești lipsa voită a arhitectonicii riguroase prin limpezimea, degajarea și naturaleţea cu care transmiți ascultătorilor o viziune proprie asupra lucrării. Dar cînd posezi calități ca acelea ale violonistei sovietice, ele constituie chezășia unei temeinice realizări. Aceste calități, am putea spune, nu ni s-au relevat însă dintr-o dată, ci pe parcurs, pe măsură ce muzica îșî dezvăluia diferitele sale aspecte emoționale. Dacă la început am remarcat cantilena frumoasă pusă în lumină de numeroase pagini lirice (fără a fi scutită de o anumită reținere și unele deficiențe tehnice în special de natură intonațională) treptat, tonul de cea mai bună calitate, avîntat, adecvat tuturor momentelor s-a afirmat cu precădere. Finalul lucrării a fost de asemenea edificator pentru spiritul, umorul și nervul pe care solista le posedă.

Deosebit de înzestrată, Halida Ahtiamova se impune fără îndoială ca o personalitate artistică interesantă, căreia i se deschid de pe acum perspectivele unei cariere de muzician complex.

Reprezentant de frunte al vieții noastre muzicale din țară, Mircea Popa, Artist emerit, a înscris ca o frumoasă reușită a programului său „Rapsodia spaniolă" de Ravel care a fost redată cu fantezie și simț al culorii. Prin interpretarea, de o concepție poate mai mult beethoveniană, a Simfoniei „Haffner" de Mozart dirijorul a dat încă o dovadă a autorității, autoritate nu mai puțin evidentă (dar care nu scuză o oarecare lipsă de atenție față de sincronizarea ritmică și frazare) în „Patru mișcări coregrafice" de Dumitru Bughici, lucrare plină de prospețime, căreia îi sînt proprii plasticitatea și un simț coregrafic autentic.

R. N.

Viktoria Șvihlikova

Am așteptat cu mult interes vizita pianistei cehoslovace Viktoria Șvihlikova, interpretă talentată pe care am ascultat-o și apreciat-o mai de mult, la Praga, într-un recital Chopin.

După studii frumoase făcute în clasa de pian a profesorului Kurz și aceea de compoziție a lui Viteslav Novak, ea și-a desăvîrșit formația artistică la Paris, cu Isidor Philippe și la Berlin cu Martienssen. Solistă a orchestrelor simfonice din Praga, Viktoria Șvihlikova a cîntat sub bagheta unor dirijori de reputație mondială ca Charles Munch, Gregor Fitelberg, Vaclav Talich, Franz Konwitschny ș.a. Pianistă și clavecinistă egal de realizată, ea a întreprins numeroase turnee de concerte în străinătate care s-au bucurat de caldele aprecieri ale publicului ca și ale criticii. La noi a cîntat la București, Sibiu, Craiova, cu un succes deosebit.

În cadrul concertului dat cu orchestra Simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Carol Litvin a interpretat concertele pentru pian în fa minor de Bach și în re major de Haydn.

Inteligentă și sensibilă, Viktoria Șvihlikova a construit armonios lucrările, sprijinindu-se pe o tehnică solidă și severă. Ceea ce izbește în primul rînd este distincția cu care cîntă și puritatea ireproșabilă a sunetului, desfășurarea ritmică egală, și acel stil al execuției oarecum *martelat* ca la clavecin, dar nu sec. O altă caracteristică o constituie faptul că interpreta nu uzează de sonorități zgomotoase, menținîndu-se, sub acest raport, mai totdeauna într-o intensitate sonoră medie — ceea ce a obligat și orchestra (al cărei dirijor s-a dovedit muzical și priceput) să se alinieze solistei.

Siguranța atacului, desfășurarea austeră a discursului muzical, în care nuanțele dinamice, foarte expresive, apăreau cîntărite cu o grijă parcimonioasă, au contribuit la prezentarea muzicii lui Bach în stilul autentic pe care îl puteam spera. Șvihlikova a făcut un Bach viu dar s-a ferit să-l „modernizeze", l-a luminat cu flacăra artei sale evitînd orice „sentimentalizare" în măsură să dăuneze spiritului înalt în care se cere înfățișată muzica marelui compozitor. Concertul în fa minor abundă în idei și sentimente pe care Șvihlikova ni le-a restituit cu sobrietate și cu un deplin bun gust.

În concertul de Haydn interpreta s-a aflat de asemenea în spiritul muzicii compozitorului, redîndu-ne luminos, cu vervă și dinamism, conținutul acestei muzici pătrunsă de bucurie și optimism. Și aici s-au făcut remarcate promptitudinea atacului și în general precizia execuției atît la pianistă cît și la orchestră. În partea mijlocie *un poco adagio*, solista a imprimat temei principale toată cantabilitatea specifică vădind o intensă participare emoțională.

Deosebit de vioi a fost interpretat rondo-ul final cu refrenul său plin de veselie, în care stilul apogiaturat *all'ungarese* s-a bucurat de o execuție plină de strălucire și, am spune, picantă.

Un fragment dintr-o sonată de Joseph Myslivecek oferit în supliment ne-a dezvăluit apoi prospețimea inspirației și valoarea meșteșugului acestui compozitor ceh din veacul XVIII — prețuit, de altfel, nu numai în patria sa dar și în Italia, unde era cunoscut sub numele de *Il Boemo*.

Alături de aceste lucrări unde colaborarea cu orchestra a fost ireproșabilă, Concertul pentru orchestră de Sigismund Toduță și Simfonia a III-a în do minor de Saint-Saëns — în care orga a fost susținută cu un frumos echilibru al nuanțelor de către Helmuth Plattner — au arătat apreciabilele posibilități tehnice și interpretative ale orchestrei: execuție îngrijită, sonoritate rezultantă omogenă, o dinamică vie, expresivă și, mai ales, acea execuție în piano, pe care nu o practică, să recunoaștem, prea des.

Îi revine tînărului dirijor Carol Litvin meritul de a fi realizat cu pricepere, talent și cu o participare sobră la pupitru, acest concert de real succes.

J.-V. PANDELESCU

Edgard Doneux

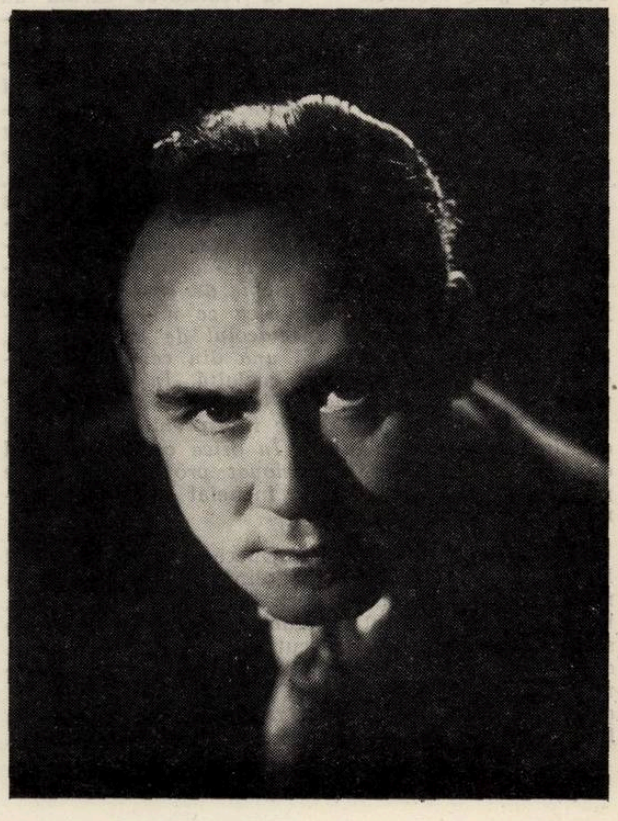
De curînd, dirijorul belgian Edgard Doneux a condus concerte simfonice la Cluj și Tg. Mureș, apoi un spectacol „Aida" la Teatrul de Operă și Balet. Posesor al unui amplu repertoriu simfonic (în care predomină Mozart și compozitorii francezi ai veacului nostru) și de operă (cu preferințe pentru creația franceză și anumite opere de Verdi), Doneux are la activ o carieră bogată în realizări, întemeiată pe experiența cîștigată ca prim dirijor permanent al teatrelor de operă din Liège și Bruxelles (La Monnaie) și al Radioteleviziunii belgiene.

La începutul convorbirii, Edgard Doneux se referă la concertele dirijate la Cluj și Tg. Mureș.

— *Aveți o foarte bună orchestră simfonică la Cluj. Mi-a făcut o reală plăcere să concertez cu această excelentă formație. Filarmonica din Tg. Mureș nu se ridică încă la același nivel, fapt explicabil dacă avem în vedere tinerețea orchestrei. Să nu vă închipuiți însă că în țările occidentale, situația colectivelor simfonice din orașele de provincie este mai bună, ba chiar dimpotrivă. În Franța, de pildă — dacă exceptăm Strasbourg-ul, căruia autoritățile oficiale îi acordă un sprijin special, pentru a putea face față concurenței orchestrelor vest-germane —, formațiile simfonice din orașe importante ca Bordeaux, Lyon, Dijon ș.a. sînt în mod cert sub nivelul Filarmonicii din Tg. Mureș.*

— Dar despre spectacolul pe care l-ați condus la Teatrul de Operă și Balet?

— *Am dirijat și am participat ca spectator la reprezentații cu „Aida" în numeroase teatre de operă. Pot să vă asigur că spectacolul de la București întrece ca măreție a decorurilor, ca varietate și bogăție*



a costumelor, ca interes al punerii în scenă, tot ce am văzut pînă în prezent, chiar la teatre cu o veche și recunoscută tradiție ca cele din Milano, Viena, Budapesta. Concepția decorurilor merge poate cam mult pe linia tradițională, dar în mod special în „Aida", o asemenea orientare poate fi justificată, avînd în vedere necesitatea de a înfățișa în mod cît mai veridic fastul de la curtea vechilor faraoni. Am apreciat de asemeni și unele soluții regizorale ingenioase, printre care aceea din penultimul tablou, cînd, după judecata preoților și pronunțarea condamnării la moarte a lui Radames, acesta este readus în scenă și arătat coborînd în mormînt. Este o idee originală și bine gîndită a regizorului), pe deplin justificată de desfășurarea acțiunii și pe care n-am mai văzut-o pusă în aplicare pe nici o altă scenă.*

— Puteți aprecia în ce măsură v-ați realizat intențiile dirijorale la pupitrul Teatrului de Operă și Balet bucureștean ?

— Există o deosebire fundamentală între situația în care un șef de orchestră conduce repetițiile în vederea unei premiere și apoi dirijează o serie de reprezentații cu colectivul instrumental și vocal pregătit de el, și aceea cînd este invitat să preia ocazional bagheta la spectacolul unui teatru unde există o tradiție de interpretare pe care nu o poate cunoaște temeinic în cadrul uneia sau maximum două repetiții, cît i se acordă deobicei. În această din urmă situație, dirijorul care se încăpățînează să-și impună integral concepția riscă să compromită spectacolul, prin faptul că produce o permanentă nesiguranță printre cîntăreți și instrumentiști. De aceea, în asemenea cazuri, este de preferat un compromis, intențiile șefului de orchestră fiind realizate numai pînă la punctul unde indicațiile sale pot fi asimilate și puse în practică fără risc de către interpreți. În acest sens apreciez și spectacolul „Aida" pe care l-am dirijat aci.

— O ultimă întrebare : ați participat, ca spectator, și la alte reprezentații ale operei bucureștene ?

— Da, și sînt fericit că am avut prilejul să văd „Oedip", această mare și completă reușită teatrală. Ca unul care am asistat și la „Oedip"-ul montat de Teatrul „La Monnaie" — la realizarea căruia au adus un aport esențial, între alții, doi din compatrioții mei care s-au manifestat nu de mult la București, dirijorul René Defossez și basul Germain Ghislain —, pot să afirm că cele două spectacole, deși pornind de la aceeași partitură, prezintă totuși deosebiri fundamentale. La Bruxelles, „Oedip" a fost pus în scenă cu accentuarea elementelor violente ale dramei, totul a lăsat o impresie de forță brutală, primară. Spre marea mea surprindere, am vizionat la București un spectacol de o cu totul altă concepție, cu un caracter, nimbat, bazat pe o interpretare puternic intelectualizată, lăsînd impresia generală de seninătate. Este deosebit de frumos, deși în fond cu totul altceva decît ceea ce mi-a rămas întipărit în memorie din spectacolul de la Bruxelles. Îmi vine greu să susțin că una din cele două concepții este mai justă decît cealaltă. În artă se întîmplă uneori, ca pornind de la aceeași creație, să se realizeze două sau mai multe interpretări substanțial diferite, deși toate valabile. În orice caz, spectacolul de la București m-a impresionat profund din toate punctele de vedere, — și-a încheiat declarațiile dirijorul Edgard Doneux.

La pupitrul Teatrului de Operă și Balet, Edgard Doneux a realizat o „Aida" plină de dinamism. Dirijorul belgian impulsionează cu gesturi plastice, bine marcate, întregul ansamblu pe linia unui tempo susținut, viu. Se poate discuta desigur dacă o scenă ca aceea a grandioasei defilări a armatei egiptene victorioase din actul II nu-și pierde — datorită lipsei de relaxare — caracterul maestos de afirmare a forței imperiului vechilor faraoni. Este însă posibil ca și concepția lui Doneux, prin care se accentuează mai degrabă climatul de efervescență războinică al epocii, să-și poată găsi justificare. Iată o nouă ilustrare a teoriei valabilității mai multor viziuni interpretative. În orice caz, cu sprijinul orchestrei, care i-a urmărit cu multă atenție indicațiile, Edgard Doneux a imprimat spectacolului o elocință viguroasă, creind totodată soliștilor vocali condițiile necesare pentru o cît mai deplină afirmare a posibilităților lor.

Distribuția a cuprins cîteva din cele mai bune forțe de care Teatrul de Operă și Balet dispune pentru „Aida". Doi cîntăreți s-au evidențiat cu deosebire, realizînd creații de înalt nivel : *Zenaida Pally*, o Amneris înzestrată cu un temperament pasionat, pusă în valoare îndeosebi în tabloul penultim, din subterana templului lui Fta, în care excelenta noastră mezzo-soprană realizează momente de un impresionant dramatism, și *David Ohanezian*, căruia rolul lui Amonasro — scris în limitele cele mai favorabile pentru extensiunea glasului său — îi prilejuiește o compoziție viguroasă, atingînd punctul culminant în marea scenă de pe malul Nilului din actul III. *Elena Dima-Toroiman* a fost din nou remarcabilă în rolul Aidei, deși vocea ei a părut ușor obosită (poate din pricina eforturilor depuse în spectacolul anterior cu „Năpasta"?). Cît despre *Garbis Zobian*, realizarea sa în rolul lui Radames este, în continuare, inegală : admirabilă în actele II și III, mai ales în scena dramatică a Nilului, dar deficientă în actele I (în care aria „Celeste Aida" pierde, în interpretarea sa, caracterul de reverie poetică) și IV (unde intonarea notelor înalte în mezza-voce depășește posibilitățile cîntărețului). În notă, ca de obicei, bașii Valentin Loghin (Regele) și Nicolae Florei (Marele preot). A fost, în ansamblu, un spectacol de frumoasă ținută, justificînd din plin aplauzele susținute ale publicului.

EDGAR ELIAN

*) Jean Rinzescu (n.n.)

Recviemul de Verdi

Recviemul de Verdi, una din capodoperele genului vocal-simfonic, reprezintă, prin caracteristicile sale o lucrare aparte ce vădește serioase contradicții între conținutul muzical ce-l exprimă și textul poetic de la care compozitorul a pornit. Oricine ascultă acest Recviem își dă imediat seama că Verdi, de data aceasta, a îmbrăcat o haină ce nu era corespunzătoare temperamentului său dramatic, pe alocuri chiar vulcanic (în *Dies irae)*, haină ce-l strînge și-l incomodează vădit, ceea ce, însă, nu l-a împiedicat să creeze o lucrare de mare forță umanistă.

De altfel, dacă titlul n-ar specifica genul lucrării (Recviem în amintirea unui prieten decedat), ne-am simți mereu transpuși în sala de operă. Lipsesc doar costumele, reflectoarele și mișcarea scenică. Această stare de fapt ne explică, în mare măsură, imensul succes de care s-a bucurat lucrarea în interpretarea corului și orchestrei Filarmonicii de Stat „George Enescu" și a cvartetului vocal compus din Arta Florescu, Elena Cernei, Ion Piso, Marius Rintzler, sub conducerea lui Mircea Basarab.

Ceea ce este important în această capodoperă este bogăția de imagini sonore, imensul val melodic ce se întinde, începînd cu primele sunete ale violoncelelor, de-a lungul întregii lucrări, pînă la acordul final. Pentru exprimarea sentimentelor, puternic simțite, autorul s-a folosit de vocea omenească cu precădere individual, mai puțin în mod colectiv (cor, ansambluri solistice). Orchestra, în afară de momentul *Dies irae*, se mulțumește, cum este cazul în majoritatea operelor sale, de a însoți solo-urile și de a da sprijin corului. Acesta intervine rar — aproape numai în momente de mare încordare dramatică — și care, în genere, păstrează profilul omofonic. Melodia verdiană generoasă, fluidă, expansivă se lasă mai greu încorsetată de severele construcții polifonice și, de fapt, ar pierde mult din farmecul ei. Pentru

melodii — impropriu zis, pentru că trebuie să fie mai degrabă teme — ce se pretează a fi tratate liniar, Verdi n-a avut mînă norocoasă. De aceea, părţile polifonice (Fuga în *Sanctus* şi Fuga finală) nu ni se par la nivelul părţilor celorlalte. În schimb, acolo unde glasul omenesc se poate desfăşura în libertate, neîngrădit de orchestra care se ţine mereu discret în urma sa, însoţindu-l cu mult tact şi delicateţe, Verdi se simte în elementul său, acolo melodiile inspirate se înşiră într-un lanţ de mărgăritare ce strălucesc prin simplitatea lor, amintind (în *Lacrimosa*, de pildă) de comorile artei populare. Toate aceste trăsături determină locul aparte ce-l ocupă lucrarea în literatura de specialitate şi totodată caracterul ei unic.

Tălmăcirea dată capodoperei lui Verdi de către interpreţii Filarmonicii şi ai Operei, ţinînd cont de dificultăţile interpretative, a fost mai mult decît onorabilă. Meritul principal îi revine, desigur, dirijorului Mircea Basarab care, conducînd imensul aparat sonor cu o mînă sigură, nelăsînd loc unor decalaje, a asigurat închegarea lucrării. Concepţia sa sobră n-a permis efecte sonore exterioare la care partitura — în unele locuri — ar putea să dea prilej. Dar, totodată, temperamentul său a găsit destul loc pentru a se desfăşura în favoarea unei interpretări exuberante, plină de viaţă.

Corul, bine pregătit de D. D. Botez şi Vasile Pîntea, s-a situat pe o linie de interpretare înaltă. Au impresionat îndeosebi începutul *(Recviem)*, redat cu multă înţelegere şi adîncire, *Dies irae*, prin dramatismul aproape vulcanic şi *Finalul*.

Filarmonica a procedat just apelînd la serviciile unor cîntăreţi de operă (excepţie a făcut doar Marius Rintzler, care este şi el în posesia unor calităţi remarcabile pentru acest gen). Fiecare din soliştii a adus o contribuţie substanţială la reuşita concertului. Dacă, dintr-un anumit punct de vedere, s-a observat o diferenţă în concepţie între corul şi orchestra pe de o parte şi soliştii vocali pe de alta, aceasta se datoreşte lipsei de unitate a cvartetului, stilului de interpretare prea individualizat al fiecărui interpret. Patru mari soliști nu echivalează cu un cvartet bun, echilibrat. Or, cu tot caracterul de operă al lucrării, trebuie totuşi ţinut cont de faptul că soliştii nu reprezintă personaje individualizate, bine conturate, ci compozitorul se foloseşte de cei patru soliști mai mult pentru redarea unor timbre diferenţiate, cu scopul de a varia discursul muzical şi de a adînci conţinutul expresiv.

Arta Florescu, cu vocea ei amplă, pătrunzătoare, a excelat atît în episoadele dramatice cît şi în cele lirice. În ultima parte *(Libera me)* a impresionat prin expresia puternică, aprofundată cu care a redat partea sa, captivînd auditoriul.

Elenei Cernei îi vine bine „rolul" din Recviem. Calităţile vocale, timbrul plăcut al vocii sale au favorizat exprimarea frumoaselor idei muzicale rezervate mezzo-sopranei, bine intuite de către artistă. O intonaţie mai îngrijită ar fi ridicat şi mai mult calitatea interpretării sale.

Din păcate, ambele soliste nu s-au putut acomoda în cadrul ansamblului vocal, fiecare cîntînd prea individual. Acest fapt a ieşit în evidenţă cel mai mult în *Agnus Dei*, unde cele două soliste expun tema în octave (în treacăt fie amintit că au sunat necorect, straniu, parcă ar fi fost nişte intervale disonante).

Ion Piso ne-a plăcut cel mai mult. Simţul său muzical fin i-a permis să se plieze de minune după partenerii săi iar calităţile sale vocale, îndeobşte cunoscute, au fost valorificate aproape în mod ideal.

Marius Rintzler este incontestabil un mare talent. Înzestrat cu un aparat vocal extrem de valoros, rar întîlnit, dispunînd de o cultură muzicală solidă şi de un simţ muzical cu totul remarcabil, el poate deveni în curînd un cîntăreţ de mare clasă, mai cu seamă dacă îşi va lărgi gama nuanţelor dinamice, ce se limitează, în momentul de faţă între forte şi fortissimo. (Prin aceasta, expresivitatea muzicii interpretate scade în unele locuri). Acolo unde textul muzical a permis desfăşurarea plină a vocii, am ascultat pagini pline de adîncă emoţie.

În rezumat: un concert memorabil care înseamnă un punct marcant în stagiunea actuală.

A. PORFETYE

RECITALURI

Magda Ianculescu – Elena Cernei

Faptul că sala mică a Palatului R.P.R. (de altfel spaţioasă şi cu o acustică foarte bună) a fost plină pînă la refuz la recitalul acestor două protagoniste de la Teatrul de Operă şi Balet, dovedeşte aprecierea şi dragostea de care ele se bucură.

Desigur, împărţirea unui recital de arii şi lieduri între două interprete restrînge mult posibilităţile unei judicioase eşalonări a programului. Se explică astfel treceri de la Mozart la Grieg de pildă, ori de la un cîntec brazilian la o arie de Mascagni... Dar şi aşa, cîntăreţele au reuşit să-şi pună într-o frumoasă lumină, remarcabilele lor însuşiri.

Soprana Magda Ianculescu a dat un frumos contur *Rondo*-ului precum şi *Cîntecului de leagăn* de Mozart. S-a făcut simţită totuşi nevoia unei mai strînse apropieri a interpretei de conţinutul muzicii în Rondo, precum şi în *Cîntec de leagăn*, unde s-ar fi cerut să reiasă mai evident acel sentiment duios al tinerei mame. A cîntat foarte frumos, nostalgic, melodia din *Cîntecul lui Solvejg* — spunem melodia, căci textul literar a fost — — ca şi la celelalte piese de Grieg ascultate — puţin perceptibil.

Au fost în general bine redate liedurile de Grieg. S-a făcut însă remarcată tendinţa interpretei către o încetinire a tempoului. De exemplu, pentru *Iubire tainică* adnotările autorului însuşi, indică „Andante molto" şi nu „Quasi lento". Tot astfel, pentru liedul său *Înţelepciune* Alfred Alessandrescu a indicat „Moderato" şi nu „Lento commodo"; Liedul *Cînd perdeaua dragii mele* de Alfred Alessandrescu a fost redat nu atît de „uşor şi graţios" cum arată partitura. Asemenea rallentando-uri care introduc modificări în tonusul expresiei, al interpretării, vor putea fi însă uşor evitate. Magda Ianculescu a cîntat şi două arii din opera *Manon* de Massenet. Textul în limba franceză a fost redat cît se poate de inteligibil. Dar „Manon" se cere redată cu o pătrundere justă a spiritului în care e conceput rolul, a psihologiei eroinei care nu e nici o Lucia şi nici o Gilda. Ea nu e o dezamăgită, ci o femeie zglobie plină de cochetărie, dornică de viaţă pînă în ultimele ei clipe. Acest lucru s-ar fi cerut ca interpreta să-l înfăţişeze cu mai multă convingere.

Despre tehnica vocală a Magdei Ianculescu se poate spune că e desăvîrşită: cîntă foarte nuanţat, subtil şi bine gîndit. O mai adîncă aprofundare a conţinutului muzicii şi o mai intensă trăire a acestuia ar spori puterea de comunicativitate faţă de public.

Apariţia Elenei Cernei, cu apreciatele-i însuşiri scenice, face impresie. Cît priveşte calitatea vocii sale, este excepţională: caldă, vibrantă şi saturată de culoare, emisă ca de o orgă. Ea a ...murmurat însă (de părea că are vocea sub un clopot) liedurile *Deşertul* şi *Suspinul* de George Enescu, pe versuri de Jules Lemaître şi Sully Prud'homme (cred că în traducere romînă). A cîntat apoi *Noapte de mai* de Brahms, bucată care ne-a dat impresia că nu e totuşi stăpînită prea bine. Foarte frumos a sunat *Oda safică* de Brahms, interpretată cu tonuri grave, ample, de o forţă emoţională tulburătoare (cînd nu au fost prea apăsate).

De ce? şi *Jota*, două cîntece (din cele şapte) scrise de Manuel de Falla, se cerau interpretate atît vocal cît şi la pian mai aproape de stilul popular spaniol, unde elementul ritmic este predominant. Celebrul compozitor — pe care am avut cinstea să-l cunosc personal — insista totdeauna asupra unei cît mai pregnante redări a ritmicii specifice cîntecelor spaniole, a cîntecelor sale. Foarte potrivite pentru glasul generos al interpretei au apărut cele două cîntece braziliene *Sem Sen* şi *Grădina din Oiero*.

În aria *Santuzzei* din „Cavaleria rusticană" de Mascagni, Elena Cernei ne-a făcut o adevărată demonstraţie a progreselor vocale realizate în registrul înalt. Acutele

sale au sunat frumos, cu strălucire, confundîndu-se cu cele ale unei soprane dramatice. Munca, încununată de succes, a Elenei Cernei am putut-o aprecia şi în Aria din opera „Semiramida" de Rossini, unde tehnica vocalizării şi a întinderii vocale a apărut excepţional de şlefuită.

Duetul Norma-Adalgiza din opera „Norma" de Bellini, susţinut de cele două interprete în chip animat, a încheiat acest recital de mare succes.

La pian, Nicolae Rădulescu, corect, atent, discret.

CONSTANTIN STROESCU

Marius Rintzler

În sala mică a palatului a avut loc recitalul basului Marius Rintzler acompaniat la pian de Suzana Szöreny şi a violonistului Octav Savitchi (la pian Stela Mohr).

Recitalul susţinut de Marius Rintzler s-a caracterizat prin seriozitatea interpretării, varietatea nuanţelor, simţul construcţiei muzicale, calităţi care întregesc vocea generoasă, vibrantă a cîntăreţului. Marius Rintzler a interpretat alături de „arii antice" (din care relevăm frumoasa linie melodică realizată în cunoscutul „Caro mio ben" de Giordani), arii de Mozart (un Leporello muzical, mobil şi ironic), lieduri romîneşti („Înnoptare" de M. Jora, poetic, sunet catifelat, discret şi „Cîntecul cavalerului" de T. Ciortea, a cărui gradare dramatică a fost excelent construită) şi piese de Mussorgski („Înfloreşte o grădină" simplu, curgător şi monologul lui Boris, amplu, sonor, tragic).

Suzana Szöreny a urmărit cu fidelitate intenţiile interpretative ale cîntăreţului, realizînd totodată în acompanierea pieselor o linie stilistică clară, de bun gust, lucru care a contribuit în mare măsură la ţinuta artistică a recitalului.

Programul de sonate pe care l-au prezentat Octav Savitchi şi Stela Mohr a fost urmărit cu atenţie de public. Din păcate, în afara sonatei în mi minor de Florica Dimitriu care s-a bucurat de o interpretare mai unitară şi mai viu colorată, celelalte două sonate — „Sonata primăverii" de Beethoven şi Sonata nr. 1 în fa major de Grieg — au rămas în limitele unei prezentări rigide, uniforme. S-ar putea reproşa violonistului frecvenţa prea mare de sunete aspre, dure, de arcuşuri scurte, puţin tăioase ; iar pe de altă parte în acompaniamentul pianistei sonorităţile uneori prea violente ce abundă, precum şi anumite tendinţe de izolare solistică.

Asemenea seri de muzică vocal-instrumentală, stabilind un contact permanent cu publicul, contribuie la cunoaşterea şi valorificarea a cît mai mulţi interpreţi ca şi la popularizarea vastei literaturi muzicale.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Radu Paraschivescu

Un program de mare densitate şi sobrietate, am zice chiar temerar, relevă dintru început seriozitatea preocupărilor tînărului violonist Radu Paraschivescu. Un concert de sonate (*numai* sonate) este fără îndoială un examen ; el solicită un complex de calităţi, de ordinul tehnicii violonistice propriu-zise, şi, mai cu seamă, de cel al sensibilităţii, al concepţiei.

Însuşirile violonistice ale lui Radu Paraschivescu îl îndrumă spre muzica de cameră : sensibil şi subtil, el are un ton catifelat, dulce şi generos, stăpîneşte deja o gamă largă de nuanţe. Fraza — fie larg desfăşurată, fie concentrată — îi este logică, expresivă. Intonaţia în general justă, cu excepţia debuturilor primelor fraze în lucrarea atacată (fire emotivă nedominată încă de efortul susţinut al actului interpretativ). Atitudinea interpretativă a lui Radu Paraschivescu se caracterizează prin interiorizare şi discreţie. Dezvoltîndu-şi, printr-o muncă intensă, realele calităţi de care a dat dovadă, tînărul violonist îşi va lărgi mijloacele de realizare a unei concepţii ce se conturează matură. Credem că ar trebui evitată în primul rînd, tendinţa spre o sonoritate unilaterală.

Cele mai reuşite momente ale recitalului au fost în *Sonata în sol major* de Guillaume Lekeu — partea a II-a — şi *Sonata a IV-a în re major* de Haendel, cîntate în stil. *Sonata* de Toduţă aprofundată, iar Mozart *(Sonata a IV-a în mi minor — KV 304)* cu pondere. La pian, Mariana Kabdebo de un real ajutor în susţinerea acestui dificil — ca stil, suflu, maturitate — program.

Avy Abramovici

Avy Abramovici este încă la începuturile activităţii concertistice ; îşi caută un stil propriu, un repertoriu adecvat calităţilor sale violonistice. Însăşi alcătuirea programului unui recent recital al său dovedeşte acest lucru : Haendel, Enescu, Fauré, Debussy, Şostakovici, Smetana... Creaţia cărui compozitor reuşeşti s-o transmiţi cu mai multă forţă de convingere ? — iată o întrebare la care poţi răspunde, ca interpret, după o mai îndelungată confruntare cu publicul, cu tine însuţi, cu forţele tale.

Avy Abramovici are calităţi certe : ton cald, intonaţie sigură, tehnică pusă la punct. Se pare că nu-l atrage violonistica virtuoză, ci o muzică de substanţă. În cîntul său se conturează moliciuni de ton, jocuri fine de culoare şi nuanţă, o anumită înclinaţie către reverii poetice, dar de care violonistul nu trebuie să abuzeze, pentru a nu uniformiza interpretarea. Acestea s-au vădit cu deosebire în Fauré *(Sonata I în la major op. 13)* şi Debussy *(Menuet şi Fata cu părul bălai)*.

Dacă *Sonata a IV-a* în re major de Haendel a fost cîntată doar corect (poate şi pentru că a fost piesa de stabilire a contactului cu publicul), în prima *Sonată* de Enescu participarea a fost mai intensă, cîntul mai degajat şi nuanţat. Reuşite au fost şi cele trei *Preludii* de Şostakovici, cu lumea lor de imagini vii, cînd viguroase, cînd gingaşe. Am fi dorit să-l ascultăm într-o lucrare de Bach, fără de care nu ne putem contura o idee clară asupra tuturor posibilităţilor sale.

Semnalînd recitalul lui Avy Abramovici ca o manifestare promiţătoare, trebuie să relevăm muzicalitatea deosebită, unisonul în intenţii şi realizare cu solistul, calităţi incontestabile ale pianistei Victoria Ştefănescu, o excelentă parteneră în muzica de cameră.

PETRE CODREANU

Götz Teutsch

Cronicarii vieţii muzicale, ca şi amatorii din sălile de concert, au uneori satisfacţia de a descoperi noi talente interpretative, adesea remarcabile, aflate încă pe băncile conservatorului, dacă nu chiar ale şcolilor de muzică. Un asemenea prilej ni l-a oferit tînărul violoncelist Götz Teutsch, student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (clasa prof. Dimitrie Dinicu) care, în cadrul unui recital prezentat la Filarmonica „George Enescu", a dovedit, alături de pianista Irina Botez, însuşiri artistice de reală valoare, ce se cuvin relevate.

Deschizînd recitalul cu Preludiul şi Giga din Suita

a III-a pentru violoncel solo de Bach, Götz Teutsch a vădit din capul locului un ton mare, pătrunzător, deosebit de just, o frazare curgătoare şi o simţitoare apropiere de stilul de interpretare adecvat compozitorului.

S-a putut desluşi limpede, de-a lungul întregului recital, muzicalitatea violoncelistului, capacitatea sa de a-şi mlădia execuţia în raport cu stilul propriu compozitorilor interpretaţi. Ce poate fi mai diferit ca epocă, stil, concepţie, decît o sonată de Boccherini şi una de Prokofiev, o Suită de Reger şi o Baladă de Ciortea ori un „Pezzo capriccioso" de Ceaikovski ? Pentru fiecare din acestea, tînărul Teutsch a găsit nota justă, a pus accentele potrivite, s-a străduit să cînte în spiritul compozitorilor pe care i-a interpretat.

În acest sens, a apărut bine realizată Sonata a 6-a în la major de Boccherini. Interpretul — mai bine zis interpreţii, întrucît pianista Irina Botez a avut o participare deosebit de activă, muzicală şi inteligentă la tălmăcirea lucrării — au redat cu o graţie ceremonioasă prima mişcare (tempo di minuetto), cu o gravă şi suavă cantabilitate adagioul şi cu multă vivacitate allegro final. S-a cîntat nuanţat, cu poezie, ambii parteneri vădind o reală maturitate de gîndire în realizarea lucrării.

În partea a doua a programului, maniera de a cînta Sonata în do minor de Prokofiev a apărut cu totul diferită. Sonorităţile au fost mult variate, caracteristice muzicii lui Prokofiev. Şi aici interpretul s-a distins prin siguranţa intonaţiei şi sincronismul, în pasajele rapide, al tehnicii celor două mîini. Colaborarea cu pianul a fost bine realizată, evidenţiată pregnant în pasajele scrise în imitaţii din partea I-a. (Socotim însă că sînt de evitat, pe viitor, acele fermate prea insistente în *Andante grave*, întrucît ele introduc discontinuităţi în discursul muzical). Se cuvine subliniat, pe de altă parte, chipul logic, viziunea justă cu care Irina Botez a construit, la pian, întreaga sonată. În linii mari, lucrarea a fost redată sobru, reţinut — dar nu uscat —, cu adîncime şi interiorizare.

Foarte frumos au fost prezentate de asemenea *Preludiul* şi *Gavota* din Suita a II-a pentru violoncel solo de Reger (dublele şi triplele coarde din Preludiu au fost distincte şi armonioase iar Gavota a avut o mişcare elegantă). Aici, ca şi în dificilul „Pezzo capriccioso" de Ceaikovski, tînărul violoncelist a dovedit că este în măsură să răspundă cu succes unor probe de mare bravură, după cum în scurta *Baladă* de Tudor Ciortea s-a arătat un interpret sensibil, care poate să redea cu căldură lirismul sincer ce însufleţeşte această lucrare.

Cu acest prilej, i-am sugera violoncelistului să nu forţeze trăsătura de arcuş, cu atît mai mult cu cît ea s-a dovedit, în chip natural, energică, viguroasă. Calitatea acestui prim recital ne îndreptăţeşte să credem că talentatul interpret va ajunge — prin muncă şi călăuzit de buna şcoală la care se formează — la realizări tot mai valoroase.

R. M.

Orchestra de cameră a medicilor

Conform obiceiului, orchestra de cameră a medicilor s-a prezentat şi în stagiunea actuală în faţa numerosului său public cu un program frumos întocmit, conţinînd compoziţii valoroase, unele chiar în prima audiţie. Se pare însă că prezentarea unor prime audiţii — lucru lăudabil, de altfel — a devenit, în ultimul timp, modă.

Este cunoscut faptul că orchestra de cameră a medicilor, în urma unei îndelungate, perseverente şi entuziaste pregătiri a obţinut, anul trecut, un frumos succes : titlul de laureată a celui de al şaselea concurs al echipelor de amatori. Dar obţinerea unei distincţii obligă ; pretenţiile publicului cresc.

Să vedem cum au răspuns aşteptărilor medicii, în concertul lor dat în ziua de 27 februarie a.c.

Să ne fie permis de a începe cu enumerarea unor puncte slabe, ivite în program, ca să ne ocupăm pe urmă de calităţile evidente.

Comparînd acest concert cu cele anterioare, ne surprinde o scădere din punct de vedere calitativ ; de asemenea se observă inegalitate în execuţie de la o piesă la alta. Astfel, cele trei piese (Sarabandă, Gigă şi Badinerie) de Corelli — lucrare cîntată mult mai bine cu altă ocazie — şi Concerto-ul grosso op. 6 nr. 1 în sol major de Haendel, cu excepţia Badineriei, au răsunat neconvingător, în ciuda faptului că orchestra şi-a „făcut mînă" tocmai în acest stil.

Combinarea a trei aşa numite „simfonii pentru orgă şi orchestră" de J. S. Bach şi cîntarea lor fără întrerupere n-a fost fericită. După cum se ştie, aceste piese mici, cu o durată de maximum 5—7 minute, au fost gîndite ca nişte preludii de orchestră la diferite cantate, avînd ca instrument obligat orga. Acestea, fiind piese de introducere, vădesc un caracter comun, o expresie asemănătoare. Îmbinînd trei dintre ele, nu se poate evita o oarecare monotonie, dacă ţinem seama şi de faptul că ele, prin însuşi conţinutul lor, solicită o registraţie înrudită. Prezentate astfel, nu aduc un serviciu nici publicului, nici muzicii marelui Bach.

Tînărul Mihai Rădulescu, solist în aceste lucrări, este fără îndoială un element extrem de dotat. Capacitatea sa de asimilare a textului muzical (ca şi Helmuth Plattner, el cîntă totul pe de rost şi fără ajutor la punerea registrelor), siguranţa sa tehnică este remarcabilă. Dacă în unele locuri se simt anumite scăderi, mai cu seamă în domeniile registraţiei şi frazării, aceasta se datoreşte desigur vîrstei sale (este student în anul I la Conservator), dar are tot timpul să-şi însuşească temeinic, printr-o muncă susţinută, cunoştinţele necesare. *Melodia* de Dowland a fost, însă, cîntată admirabil.

Andante pentru oboi şi orchestră de Miryam Marbé (prezentat în prima audiţie) s-a bucurat atît din partea orchestrei cît şi a dirijorului Mircea Cristescu de o atenţie şi grijă deosebită. Este o lucrare scurtă, inspirată, frumos clădită. Cu ajutorul unor culori orchestrale sclipitoare, economicos folosite, compozitoarea reuşeşte să imprime lucrării un suflu de prospeţime. Ceea ce reproşăm autoarei este faptul că instrumentul solist este tratat aproape cu indiferenţă. Lucrarea ar cîştiga dacă oboiului i s-ar încredinţa o melodică mai expresivă, adecvată instrumentului. Felul cum a fost prezentată de către oboistul Ion Danie şi orchestră, merită toate laudele.

Punctul culminant al serii l-a constituit, fără îndoială, Simfonia nr. 45 *Despărţirea* de Josef Haydn. Bine pregătită din punct de vedere tehnic, orchestra, sub conducerea competentă, plină de nerv a lui Cristescu, a cîntat cu elanu-i caracteristic, aşa cum ne obişnuise.

P. S.

Un cuvînt şi despre „regie" : dacă în Simfonia lui Haydn intenţia compozitorului de a sugera despărţirea prin părăsirea scenei pe rînd de către orchestranţi ar fi realizată mai discret, fără zgomot — neprevăzut în partitură —, muzica, desigur, ar cîştiga.

A. P.

Muzică de cameră la şcoala de muzică de 12 ani nr. 1

Concertele şi audiţiile prezentate de Şcoala de Muzică nr. 1, prin specificul lor de a arăta realizările şi perspectivele elevilor — viitori muzicieni — sînt manifestări pline de interes.

Prezenţa, pe scena sălii Dalles, a elevilor claselor de muzică de cameră, varietatea repertoriului, seriozitatea

muncii, dorința aflării drumului către interpretarea de calitate a muzicii de cameră, iată cîteva elemente demne de relevat.

Cele trei clase de specialitate, îndrumate de profesorii A. Sarvaș, M. Bîrsan, Al. Dismacek, au interpretat un program alcătuit din lucrări pentru formații de trio, cvartet și cvintet, aparținînd compozitorilor clasici, romantici și contemporani.

Clasa profesorului A. Sarvaș a prezentat lucrări de Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Ion Dumitrescu. A. Mendelsohn. Un repertoriu atît de variat a pus probleme tehnice și interpretative deosebit de grele în fața tinerilor muzicieni. Căutînd să le rezolve, ei s-au străduit să treacă de stadiul școlăresc al tălmăcirii muzicale. Abordînd Cvintetul cu pian în fa minor (part. I) de Brahms și Cvintetul cu pian (part. I) de Schumann elevii au fost desigur, pe alocuri depășiți de amploarea pieselor, reușind să realizeze, în mare, o „citire" mai mult decît onorabilă a textului. În Cvintetul de Brahms au existat momente interesante, în care unele fraze muzicale au fost străbătute de suflul specific romantic al compozitorului.

Mai realizate sub raportul interpretării, cele două lucrări românești — Cvartetul de coarde în do major (part. I) de I. Dumitrescu și Cvintetul cu pian (part. II și III) de A. Mendelsohn — au adus o notă de vioiciune în desfășurarea concertului. Tinerii interpreți vor stărui în sensul aprofundării și înțelegerii caracterului și al suflului tematic de esență populară al Cvartetului de Ion Dumitrescu, de asemenea pentru o mai colorată și mai variată prezentare a Cvintetului de A. Mendelsohn. Este lăudabilă preocuparea lărgirii problemelor de interpretare și stil prin includerea de lucrări românești în programul concertului.

Cvartetul de coarde în re minor (part. I) de Schubert este poate cea mai reușită realizare a elevilor clasei prof. M. Bîrsan. Punînd accentul îndeosebi pe cantabilitatea specific schubertiană, interpreții au creat momente sincere de romantism tineresc. Mai puțin împlinite, sub raportul interpretativ, au apărut celelalte două lucrări — Trio în si bemol (part. I) de Schubert și Trio în re minor de Weber.

Problemele cele mai dificile au fost puse însă în fața clasei de suflători (prof. Al. Dismacek) unde interpretarea s-ar fi dorit mai satisfăcătoare, atît pentru Trio-ul „Patetic" al lui Glinka cît și pentru „Divertismentul pentru suflători" în do major (part. I) de Haydn. „Divertismentul" a suferit și în privința acurateții intonației și în frazarea uneori discontinuă, lăsînd impresia unei munci încă nefinisate.

Cu bucurie am putut constata că în cadrul diferitelor formații s-au relevat instrumentiști sensibili, cu reale calități; violoniștii Drossu Gh., Csengeri I., violistul Nica Emilia, violoncelistul Niculescu A., au adus o contribuție valoroasă alături de Karkasian S., Jienescu St. (pian) și Cațianis I. (flaut) la formarea în cadrul Școlii a unei baze solide pentru promovarea muzicii de cameră.

Ar fi de dorit ca activitatea claselor de muzică de cameră să continue cu și mai mult elan, pentru formarea unor muzicieni serioși, cu orizont cît mai larg. De asemenea, o activitate susținută va putea duce la eliminarea treptată a diferitelor stîngăcii (atît în privința calităților sonore cît și în privința înțelegerii și redării construcției muzicale).

Dorința de a arăta, cît mai fidel, efortul colectiv și realizările școlii în acest domeniu, a făcut ca audiția să aibă un program prea încărcat, chiar obositor, lucru ce trebuie evitat pe viitor.

Concertul de la Dalles a demonstrat că școala are elemente bine pregătite care sub îndrumarea competentă a profesorilor pot realiza interpretări îngrijite.

GR. C.

Ansamblul „Ciocîrlia"

În acțiunea de păstrare și popularizare a cîntecului românesc, formațiile orchestrale populare și, alături de ele, soliștii vocali și instrumentali au un rol dintre cele mai importante.

Una dintre orchestrele care și-au cucerit în acest sens merite de seamă, este aceea a Ansamblului de cîntece și dansuri „Ciocîrlia" de pe lîngă Ministerul Afacerilor Interne. Alcătuită din instrumente de coarde (viori, viole, violoncel, contrabas) precum și dintr-un grup de instrumente de suflat (clarinet, taragot) completate cu o cobză, un țambal și acordeoane, formația dispune de o frumoasă tehnică. Se cîntă cu claritate iar pasajele de velocitate (în care orchestra excelează) sînt redate în chip distinct și cu strălucire. Unele efecte de *staccatura*, rapidă, în stil popular, pot constitui un exemplu și pentru alte orchestre asemănătoare.

Orchestra se manifestă atît ca formație de acompaniament, cît și de sine stătătoare, cînd însușirile-i tehnice se valorifică în mod deosebit; astfel, este de subliniat capacitatea deosebită de a marca precis osatura ritmică, uneori destul de complicată, a anumitor jocuri ca *Geamparalele* ori *Bătuta din Moldova;* de asemenea, supleţea cu care realizează nuanțe dinamice extreme, de mare efect, cu treceri subite de la intensități sonore fortissimo la pianissimo abia perceptibile. Cînd orchestra acompaniază este de relevat supleţea cu care urmărește pe solist, subliniindu-i în chip expresiv cîntul. Din rîndurile soliștilor, Angela Moldovan se distinge prin sensibilitatea și umorul său întregit, adesea de un aer șăgalnic. *Cîntec haiducesc* și *Asta-i Moldova mea* s-au bucurat de mare succes ca și nelipsitul *Ia mai zii* acordat în bis.

Aurelia Fătu-Răduțu cultivă în mod deosebit folclorul bănățean. Cîntece ca *Bănățeancă-s, bine-mi șade* (un joc de doi) și *Azi trăim ca niciodată* sînt interpretate cu anumite inflexiuni tipice și bogate ornamentații în stilul dialectal flocloric propriu regiunii. Cu o frumoasă voce baritonală, egală pe întinderea ei, expresivă și penetrantă, Ion Cristoreanu s-a specializat în cîntece din nordul Ardealului ca *Joc din Maramureș* și *Cîntec din Vișeu.*

Alături de acești cîntăreți bine cunoscuți și care s-au afirmat mai de mult cu succes, în cadrul orchestrei se manifestă și alți interpreți de muzică populară ca Ion Șerban (care cîntă la cobză cu o frumoasă bătaie ritmică), Marin Chiser (care, la caval, folosește toate resursele expresive ale acestui străvechi și poetic instrument popular). El are un stil interpretativ cald, învăluitor și sunetele pe care le redă par, uneori, ale vocii umane. În *Doina* și *Voinicelul* de pildă (unde orchestra îl acompaniază printr-o serie de figurații cromatice și efecte de pizzicato), Chiser realizează momente de subtilă artă populară. El cîntă cu îndemînare și din cimpoi.

Am apreciat la acordeonistul Ilie Udilă, chipul virtuoz în care a redat *Geamparalele* și *Brîul voinicesc.* El dispune de o tehnică interesantă obținută printr-o potențare sporită a articulării degetelor pe clape — ceea ce îi permite să execute bucăți dintre cele mai dificile prin deplasări minime ale mîinilor.

Desigur, nu toți soliștii realizează nivelul artistic cerut. Așa de pildă Rodica Căldăraru, care interpretează cîntecele oltenești, nu și-a cucerit încă acel stil cu alunecări tonale, inflexiuni și mordenți specifice, care fac poezia cîntecului oltenesc. Are pe de altă parte un anumit vibrato iar dicțiunea, debitul frazei, vădesc o voce studiată — ceea ce fără îndoială nu e rău — dar care nu se aplică în mod fericit la stilul necesar prezentării tuturor cîntecelor populare.

La rîndul său fluieraşul Florea Bunea este un solist care va trebui să îşi cultive şi sporească resursele expresive, docamdată limitate.

Maria Păunescu este o mezzo soprană — ceea ce se întîlneşte mai rar printre interpretele de muzică populară — cu rezonanţe calde în voce. Va trebui să-şi îmbogăţească însă repertoriul şi să urmărească a-l domina cu mai multă uşurinţă. În *Pandelaşul* de pildă, care este un cîntec de joc, interpreta nu a făcut să reiasă ritmul specific ce-l caracterizează. Piesa ajunsese să fie redată mai degrabă în măsura 3/8 decît 7/16 în care e scrisă.

Relevăm cu toată atenţia pe care o merită, faptul că orchestra nu cîntă improvizatoric ci pe temeiul unor aranjamente orchestrale scrise, realizate cu pricepere de către Constantin Arvinte. Astfel, anumite pasaje de ornamentaţie ca şi suprapunerile ori dialogurile dintre diferitele grupuri instrumentale, ori dintre orchestră şi solişti nu sînt făcute la întîmplare. Există apoi anumite introduceri, ca şi code foarte izbutite, unele interesante pedale la suflători, precum şi grupări ritmico-melodice, deosebit de atrăgătoare. Constantin Arvinte are o practică îndelungată la Ansamblul „Ciocîrlia" şi o cunoaştere apropiată a resurselor, a posibilităţilor de orchestrare oferite de folclor. (Ne referim la suita de jocuri ardeleneşti). Aranjamentul orchestral al lui Anatol Albin în *Fantezia rusă* pare să reprezinte o adaptare la formaţia respectivă a unei partituri destinată iniţial unui ansamblu de instrumente populare ruse. Animatorul de seamă al orchestrei este dirijorul şi violonistul Victor Predescu, care se distinge prin ritmurile vii şi prin viguroasele nuanţe dinamice pe care le imprimă execuţiei. Orchestra este condusă, de asemenea, de Tudor Pană, care este nu numai un bun dirijor dar şi un apreciat violonist solist.

Trebuie să facem totuşi observaţia că, în multe momente, ambii dirijori incită formaţia către sonorităţi excesive a căror intensitate nu este de natură să favorizeze cîntul soliştilor, ba chiar îl acoperă.

Un cuvînt şi despre textele cîntecelor, pe care le socotim în general bune, legate de viaţa poporului, de munca, nădejdile, dragostea acestuia. E de dorit însă să creiem cît mai multe cîntece actuale izvorîte din dragostea faţă de înfloritoarea viaţă de astăzi în care muzica şi textul să se împletească indisolubil; cîntece noi, inspirate, entuziaste şi avîntate, care vor fi cu atît mai bine primite de masa ascultătorilor.

Subliniem însă, în încheiere, reuşita acestui concert care a avut o notă de entuziasm şi prospeţime.

GEORGE DERIEŢEANU

Ansamblul folcloric al Sfatului Popular al Capitalei

Prezentînd folclorul romînesc într-o formă cît mai autentică dar stilizat artistic, Ansamblul folcloric al Sfatului Popular al Capitalei, montînd premiera *„Bucureşti — inima ţării"*, realizează în mare parte o formulă atrăgătoare, inedită.

Nouă şi interesantă este mai ales concepţia construcţiei spectacolului. Acordînd o atenţie deosebită unei mişcări scenice firești, regia — Nicolae Frunzetti — uneşte numerele izolate (atît cele ale soliştilor instrumentali, vocali, coregrafici, cît şi cele de ansamblu) într-o desfăşurare logică, continuă.

Tablourile ce se succed, legate de textul inspirat al poetului Vlaicu Bîrna, conturează de-a lungul spectacolului ideea centrală, de prezentare a bogăţiilor artistice ale poporului care, condus de Partid, construieşte noua orînduire socialistă.

Scena din viaţa pescarilor dobrogeni (coregrafia I. Brümmer), cîntecul de pe Muntele Găina, dansul oltenesc şi cel fecioresc (concepute de Petre Bodeuţ cu fantezie şi autenticitate folclorică), ca şi dansurile din Maramureş ori Moldova (realizate de Eugenia Popescu-Judeţ) — iată cîteva din cele mai atrăgătoare momente ale spectacolului.

Preocupaţi de autenticitatea folclorică a muzicii, coregrafiei şi costumelor (obţinută în mare parte prin culegeri şi observaţii directe pe teren), realizatorii au stilizat materialul pe linia respectării cît mai judicioase a caracteristicelor regionale.

Muzica, evitînd cît mai mult discontinuităţile inerente alternării pieselor corale cu momente coregrafice, păstrează, prin tălmăcirea orchestrală, prospeţimea inspiraţiei populare.

Remarcăm interesantele prelucrări: „Ceteraş de la izvoare" (Viorel Doboş) şi „Cîntec din Maramureş" (N. Beloiu) ca şi corurile „Drag Partid" (V. Doboş), „Cîntecele Oltului" (Gh. Dumitrescu), „Să răsune satele" (Dinu Stelian) şi „La fîntîna din Făget" (Şt. O. Ciutac).

Soliştii vocali, în majoritatea cazurilor bine pregătiţi (Ana Balaci, Ştefania Rareş, Maria Petraru, Ştefania Stere, Silvia Dragomirescu, Aurel Ioniţă, mai puţin Ana Pop Corondan şi Ion Inglesi), au urmărit în interpretarea lor emisiunea sonoră specifică diferitelor regiuni ale ţării.

Corul (dirijor Şt. Mureşianu) a contribuit de asemenea, prin prezentarea cu grijă a muzicii, prin maleabilitatea nuanţelor şi dicţiunea curată, la ţinuta muzicală a spectacolului.

Demne de subliniat sînt fantezia şi bunul gust al costumelor de inspiraţie populară, realizate de Ion David. Nu s-ar putea spune acelaşi lucru în privinţa scenografiei (Tr. Niţescu) insuficient de sugestivă, uneori neadecvată conţinutului.

Conducerea muzicală viguroasă şi sigură a lui Viorel Doboş, Şt. O. Ciutac şi Tr. Tîrcolea, a asigurat desfăşurării muzical-scenice o bază unitară.

Prin premiera sa „Bucureşti — inima ţării", Ansamblul folcloric al Sfatului Popular al Capitalei, aduce o nouă contribuţie la rezolvarea problemei prezentării dansurilor şi cîntecelor populare romîneşti într-o formă atrăgătoare, deschizînd multiple perspective.

EUGEN VICOS

DIN ŢARĂ

Braşov

ŞCOALA MEDIE

Şcoala medie de muzică din Braşov, tînără ca vîrstă, a prezentat de curînd o audiţie publică — prilej de bilanţ şi perspective. O audiţie a unei şcoli medii de muzică te emoţionează în general prin candoarea cu care interpreţii, mai mici sau mai mari, caută să transmită cunoştinţele căpătate — şi, uneori, nu numai cunoştinţe ci şi un fior artistic promiţător. Realizările pe care aceştia le vădesc sînt emoţionante: ei sînt muzicienii de mîine.

Colectivul de profesori a depus stăruinţă pentru reuşita audiţiei. Elevii s-au prezentat, exceptînd stîngăciile inerente, stăpîni pe piesă, unii dintre ei cu atitudini interpretative artistice. Nu putem vorbi despre aproape 30 de puncte din program; s-au putut întrezări însă scopuri ce sînt urmărite, mijloacele de atingere a acestora. Cîteva cuvinte despre repertoriu. Literatura didactică universală este fără îndoială vastă, dar majoritatea lucrărilor

Corul şcolii medii din Braşov (dirijor Popa Boris)

Toescu Radu (clasa a VII-a)

Izsak Gabriela (clasa a VII-a)

ce o alcătuiesc sînt depăşite atît în ce priveşte conţinutul cît şi ca metode de formare a unor deprinderi. Vizăm acele piese naive, a căror contribuţie în formarea copilului este redusă la domeniul mecanic. Noua şcoală, îndeosebi cea sovietică, a contribuit, prin munca creatorilor şi a pedagogilor, la diversificarea repertoriului didactic cu piese adecvate sensibilităţii copilului *de azi*, cu lucrări ce-l pregătesc pentru muzica *de azi*. Alături de creaţiile preclasice şi clasice valoroase, acestea sînt menite să ducă la o dezvoltare armonioasă a viitorului interpret. Deşi prezente într-o oarecare măsură în programul audiţiei, lucrările din repertoriul pedagogic nou nu au constituit totuşi centrul de greutate al acestuia (nu considerăm cantitativ). Este o deficienţă ce duce la preocupări de ordin exterior : se urmăreşte ca elevul să prezinte lucrări *grele*, cu sîmburi de virtuozitate, mergîndu-se mai puţin pe cultivarea muzicalităţii. Elevi cu real talent, ca Toescu Radu (pian, clasa VII-a, prof. M. Marinescu), Dumitru G., Mandeal C. (pian clasa IX-a, prof. Fl. Cristorian) — ca să ne mărginim la cîteva exemple — puteau fi îndrumaţi spre o adîncire a pieselor executate, nu în urmărirea, credem, a succesului de sală. O atitudine pedagogică creatoare s-a vădit la Izsak G. (clasa VII-a, prof. C. Becarian), violonistă cu certe însuşiri şi D. Iordache (clasa VI-a prof. G. Dima), pianistă ce îndreptăţeşte frumoase speranţe. Stîrneşte nedumerire lipsa din program a compozitorilor romîni şi a lui Bach (cu cîte o excepţie).

Este meritorie iniţiativa prof. C. Laţin de a prezenta muzică de cameră, de a forma în elevi dragostea pentru acest gen. Găsim că manifestarea orchestrei a fost prematură : acordajul deficitar, asamblarea insuficientă, echilibrul partizilor nerealizat, componenţii nesiguri pe ştime. O atenţie deosebită trebuie acordată elevilor de la clasele de suflători, al căror nivel nu a justificat apariţia în public. Toate aceste opinii ne-au fost sugerate de o singură audiţie ; ele nu pot umbri munca plină de dragoste pentru educarea vlăstarelor tinere ce cresc la Şcoala medie de muzică din Braşov.

FILARMONICA „G. DIMA"

Orchestra simfonică a Filarmonicii braşovene a avut la pupitru, în luna februarie, pe apreciatul dirijor finlandez Paavo Berglund. Programul, echilibrat şi atractiv, s-a deschis cu fantezia simfonică *Fiica lui Pohjola* de Sibelius. Departe de a fi un pretext pentru peisaje sonore, compoziţia, unitar şi logic construită, surprinde — în intonaţii, în ţesătura armonică şi polifonică, în orchestraţie — acel inefabil farmec al nordului, al oamenilor ce-l populează. Propagator al operei marelui său compatriot, Paavo Berglund a imprimat acestor pagini o atmosferă de *saga* epico-lirică. Oaspetele finlandez uzează de o gestică de prestanţă — dar nu spectaculoasă —, are un fin simţ muzical. Concepţie aleasă s-a vădit şi în acompaniamentul, autentic ca stil, al *Concertului în mi bemol major K.V. 482* de Mozart. Solistul Liviu Teodor Teclu s-a dovedit a fi un pianist stăpîn pe mijloacele tehnice, familiarizat cu stilul, muzicalmente matur. Cîntă egal şi nuanţat ; pe alocurea tuşeul îi este aspru şi lipsit de căldură ; este însă comunicativ şi cîntul său poartă pecetea culturii şi sensibilităţii muzicale pe care o posedă. În încheiere, *Simfonia* de Franck, în viziunea tradiţională.

Orchestra este în general disponibilă la intenţiile dirijorului ; sonoritatea de ansamblu se resimte din cauza inegalităţii partizilor. Corzile sînt încă deficitare, atît ca sincron cît şi ca unitate timbrală. Dintre suflători, instrumentele de lemn se prezintă cel mai omogen şi cu valori artistice definite. Ansamblul lasă uneori impresia unei insuficiente concentrări. Efortul susţinut şi dragostea orchestrei dovedesc posibilitatea unei creşteri calitative în viitor.

P. C.

Sibiu

Trebuie să mărturisesc că am pornit la audiţia concertului simfonic programat în acea zi de miercuri în care mă aflam la Sibiu, cu o seamă de sentimente contradictorii.

Îmi lipsea încrederea pe care mi-o insuflă în mod obişnuit apariţia marilor orchestre simfonice ale capitalei şi cadrul atît de îmbietor şi familiar al Ateneului dar mă atrăgea în acelaşi timp faima serio-

zității și a dăruirii cu care se aplică asupra muzicii colectivul Filarmonicii de Stat din Sibiu, faimă creată de opiniile soliștilor și ale dirijorilor — ca și a oaspeților de peste hotare — ce au colaborat cu această formație.

Activitatea concertistică și educativă desfășurată de filarmonică este găzduită în agreabila sală a teatrului de Stat în fiecare miercuri și duminică. Mă uit în jur. Întîlnesc chipuri cunoscute. Mă salută cîțiva muncitori pe care i-am cunoscut cu o zi înainte la repetiția de la clubul întreprinderii poligrafice. Cu un rînd mai în spate zăresc figura unui ghid de la Muzeul Bruckenthal, de care mă despărțisem cu puține ore mai înainte — după emoționanta contemplare a unor minunate tablouri de Rubens și Tizian.

În sală e mult, foarte mult tineret. Concertul nr. 4 op. 58 de Beethoven — solistă Lidia Cristian, pianistă cunoscută și apreciată de publicul din Sibiu — și simfonia nr. 10, „Militara", de Haydn.

În primă audiție „Mica suită" o lucrare destinată copiilor de Miclos Chilf, compozitor din Tg. Mureș, cu care debutează concertul. Lucrarea se adaugă creațiilor corale, pieselor pentru pian și vioară, muzicii de scenă și se înscrie în seria numeroaselor sale lucrări pentru copii care au constituit în ultima vreme o preocupare constantă a compozitorului.

Argumentul literar permite oarecare tendințe de contrast între părțile muzicale, din păcate numai parțial realizate. Mai reliefată, din punct de vedere a expresiei mi s-a părut partea a II-a, un andante, ce se desfășoară într-o atmosferă de evocatoare poezie.

Lucrarea are însă un caracter epigonic, căci compozitorul nu reușește să-i imprime o notă personală, să se adreseze sensibilității copiilor fără a călca pe drumurile bătătorite ale altora, nici sub aspectul expresivității melodice (partea a III-a de pildă amintește de Prokofiev) nici sub acel al limbajului muzical, sărac și convențional.

În ce privește orchestra, condusă de tînărul dirijor Eliodor Rău, trebuie relevată străduința de a interpreta această lucrare cu maximă exigență. Am apreciat omogenitatea, acuratețea, tonul plăcut al corzilor — mai ales al celor grave.

Acompaniind pe pianista Lidia Cristian, orchestra sibiană a dovedit o bună cunoaștere a stilului și caracteristicile penultimului concert beethovenian.

Dirijorul a făcut efortul de a înțelege esența ideilor muzicale expuse și a reușit să clădească un edificiu dacă nu perfect din punct de vedere tehnic — unele decalaje în partea a III-a — în orice caz echilibrat ca sonoritate, dinamică, sinteză dintre partea solistică și cea orchestrală.

Am regretat că arta pianistică a Lidiei Cristian a avut de luptat cu un instrument vechi, uzat, necorespunzător, aproape surd la solicitările interpretei. N-am înțeles de ce nu se folosește la concert, pianul nou din sala de repetiții a Filarmonicii! În Haydn, cîntat cu multă suplețe, am admirat din nou compartimentul corzilor, regretînd în același timp nivelul suflătorilor (alămurile și mai ales trompeta) care nu se ridică pe aceeași treaptă (intervin aci nu numai probleme de măiestrie a execuției ci și de calitate a instrumentelor care permit sau nu un acordaj corect).

*

Sibiul, unul dintre orașele transilvănene de renume, cu o veche tradiție culturală, trăiește în anii democrației populare o viață nouă, deosebit de prosperă sub toate aspectele. Este impresionant clocotul neîncetat al vieții muzicale din acest oraș. Nu există zi în care Filarmonica de Stat (cu cele două orchestre ale sale, simfonică și populară) sau vreuna din formațiile artistice ale marilor întreprinderi (uzinele „Independența", întreprinderile poligrafice etc.) să nu apară cu programe artistice variate ca gen.

O contribuție importantă aduc și echipele orășenești casei de cultură de cultură „Ștefan Gheorghiu", care-și desfășoară activitatea atît în sala încăpătoare a propriului sediu — o frumoasă și impunătoare clădire, situată în inima „orașului de sus" — cît și în satele din împrejurimi.

Viața cenaclului Uniunii compozitorilor din Sibiu — al cărui responsabil este Gheorghe Șoima — este și ea puternic legată de mișcarea artistică de amatori din orașul Sibiu și din întreaga regiune.

Aproape toți membrii cenaclului creiază cîntece destinate formațiilor existente — corale sau instrumentale — pe lîngă care duc și o bogată activitate dirijorală și educativ muzicală. Pot fi citați Henry Selbing și Ilie Micu, ce se preocupă de corul din Nocrich, Sandu Iorgu, priceputul conducător al fanfarei de la Turnișor, Cornel Arion, entuziast îndrumător al echipei de fluierași din Sibiel — Cacova și în fine Gheorghe Șoima ce lucrează cu formații din Sighișoara și împreună cu Vincențiu Fîntînă, cu grupul de amatori din Sălișteă.

Din repertoriul formațiilor nu lipsesc cele mai valoroase cîntece de masă scrise în anii din urmă, precum și unele lucrări din tezaurul popular și clasic (cîntece de Ion Vidu, Gh. Cucu, D. Kiriac) la care se adaugă creațiile și prelucrările compozitorilor locali, unele atingînd forme și proporții mai ample.

În cadrul celui de al VI-lea Concurs al artiștilor amatori, corul casei orășenești din Sibiu a pezentat fragmente din „Cantata păcii" de Fr. X. Dressler, „Cantata înfrățirii" de Gh. Șoima și „Du-te dor" de Ilie Micu.

Fragmente din „Balada unui muncitor tipograf" de Gh. Șoima au fost cîntate de corul întreprinderii poligrafice. La Sălișteă, corul căminului cultural a executat în primă audiție suita „Răsună cîntec nou" de Nicolae Suciu și Gh. Șoima iar la Rășinari s-a realizat cîntecul „La semănat" de Cornel Arion.

Preocuparea principală a membrilor cenaclului din Sibiu este, pentru perioada ce urmează, culegerea și prelucrarea folclorului nou, creiat în regiune, precum și scrierea unor cîntece al căror conținut să oglindească viața minunată a țărănimii colectiviste.

ANA FROST

„Cantata țărănească", „Alegerea lui Hercule" și grandiosul cor introductiv al cantatei „Sunați chimvale!" iată programul concertului vocal-simfonic al Filarmonicii de Stat din Sibiu, dirijat de Franz Xaver Dressler.

Fără îndoială la concertul Filarmonicii sibiene „Cantata țărănească" a constituit o surpriză plăcută. Această lucrare aparte, plină de prospețime, care în ascultător evocă amintirea tablourilor de gen cu subiecte din viața rurală a pictorilor olandezi, este fără seamăn în muzica cultă a vremii lui Bach. O expresie atît de directă a simpatiei pentru țărănime, o reprezentare muzicală atît de autentică a atmosferei specifice sătești găsim abia în unele lucrări ale lui Mozart și Schubert. Din păcate însă această cantată, în versiunea auzită la Sibiu, a pierdut foarte mult din farmecul ei original. Din amplificarea de către dirijor a transcripției, de o valoare ea însăși îndoielnică, realizată de Felix Mottl (garnitura dubla de suflători de lemn, doi corni, timpani, orchestră de coarde și pian) a rezultat o sonoritate groasă, încărcată, care foarte puțin semăna cu orchestrația trarsparentă a lui Bach (vioară și violă, bas cifrat, corn). Transcrierea pentru cor a unor arii, excluderea a două arii consistente, „salturi" stîngace și repetări inutile au contribuit, de asemenea, la îndepărtarea de atmosfera originală a lucrării.

Emilia Petrescu în „Cantata țărănească" a reușit să întruchipeze o țărancă autentică", iar în minunata arie „Dormi iubitul meu" din „Alegerea lui Hercule", a cîntat interiorizat și sugestiv.

Martha Kessler, în rolul adolescentului Hercule a realizat în aria „Nu vreau să te ascult" o altă culminație a întregii seri.

Toni Schlesack, tenor cu o voce strălucitoare, nu a reușit însă în aria „Pe aripile mele să te înalți", să învingă toate dificultățile coloraturilor de factură instrumentală ale partiturii. Bas-baritonul timișorean *Hans Mokka* în „Alegerea lui Hercule" a trebuit să se mulțumească doar să comenteze într-un recitativ scurt evenimentele, în schimb în „Cantata țărănească"

a interpretat cu mult umor şi cu o voce plină, rotundă, rolul pretenţios al tînărului ţăran. Aşteptăm să-l reauzim în genul său preferat, în lieduride Schubert, Schumann, Brahms şi Wolf.

Organistul şi compozitorul *Fr. Xav. Dressler* (autor între altele al unei impresionante Cantate pentru pace) ca dirijor se impune în primul rînd prin elanul său romantic şi printr-un dinamism robust. Corul Casei de Cultură *Ştefan Gheorghiu* din localitate a reuşit în bună parte să-i realizeze intenţiile, contribuind astfel semnificativ la succesul concertului. Ar fi de dorit ca şi în alte oraşe filarmonicile să se folosească de concursul corurilor de amatori. O asemenea colaborare, cum dovedesc concertele de oratorii şi cantate din Sibiu, poate da rezultate bune şi este necesară în special în acele oraşe unde nu există încă formaţii corale alcătuite din profesionişti. Gestica dirijorului nu a fost îndeajuns de expresivă, din care cauză orchestra a cîntat cu prea puţin interes, mult sub nivelul obişnuit al concertelor simfonice.

V. F.

Tîrgu - Mureş

În ultimul timp, datorită promovării unor elemente tinere bine pregătite, cît şi creşterii exigenţei în munca interpretativă, nivelul artistic al Filarmonicii de Stat din Tîrgu Mureş s-a îmbunătăţit, făcînd ca ea să devină un factor important al vieţii muzicale.

O manifestare meritorie a fost prezentarea, de curînd, a Concertului nr. 1 pentru pian şi orchestră de Béla Bartók, compoziţie datînd din epoca sa de creaţie în care predomină elementul ritmic, gîndirea polifonică şi varietatea mişcărilor.

Interpretînd acest Concert, care cere o temeinică cunoaştere a operei lui Béla Bartók, tînăra pianistă Liana Şerbescu a demonstrat nivelul artistic ridicat, siguranţă şi vigoare în tălmăcirea lucrării sale, prezentată convingător. Cîntînd cu înţelegere, cu o pătrundere justă a intenţiilor compozitorului, ea a trezit interesul ascultătorilor, lăsînd o frumoasă impresie atît în Concert cît şi în dansurile romîneşti de B. Bartók, executate în supliment la cererea publicului.

Cunoaşterea temeinică a Concertului de către dirijorul Constantin Bugeanu, a asigurat un acompaniament orchestral izbutit. Spre deosebire de suflătorii de lemn, care s-au distins prin unitate şi precizie, percuţia nu a dat deplină satisfacţie. Uneori, orchestra lăsa impresia că citirea a absorbit în aşa măsură intenţia instrumentiştilor, încît nu le-a lăsat posibilităţi suficiente de a urmări interpretarea.

„Divertismentul" de Dumitru Capoianu în care interpretarea a scos în evidenţă prelucrarea interesantă a materialului folcloric, a atras publicul.

Dirijorul Constantin Bugeanu a dat Simfoniei a III-a (cu orgă) de Saint-Saëns o tălmăcire variată ca dinamică.

HUBESZ VALTER

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

Violoncelistul Radu Aldulescu

În luna decembrie a anului trecut, violoncelistul Radu Aldulescu, a întreprins un turneu în mai multe oraşe din R. D. Germană (Berlin, Leipzig, Jena, Magdeburg). Ziarele au publicat cronici ample din care redăm următoarele :

„Solist în Concertul pentru violoncel şi orchestră de Haydn, Radu Aldulescu a impresionat prin muzicalitatea sa naturală, sunetul său nobil şi tehnica sa solid fondată. Astfel, caracterul senin, plin de sentiment al lucrării s-a manifestat în mod convingător". (Leipziger Volkszeitung din 10/XII.1961).

Sub titlul „Radu Aldulescu sărbătorit în mod entuziast" în ziarul Berliner Zeitung am Abend din 11/12.1961 a apărut o cronică unde se arată între altele : „În cadrul concertului dat de orchestra Simfonică din Berlin, a fost sărbătorit cu aplauze furtunoase, violoncelistul bucureştean Radu Aldulescu. Tînărul artist romîn al cărui nume are astăzi răsunet pe plan internaţional, se arăta în Concertul pentru violoncel de Dvorak un virtuoz de mare clasă".

Despre acelaşi concert apare sub semnătura H. Sp. o cronică în ziarul „Der Morgen" din 17/12.1961 din care redăm următoarele : „Culminaţia concertului a constituit, fără îndoială, interpretarea artistică dată Concertului de Dvorak de către violoncelistul romîn care ne-a impresionat prin concepţia sa nobilă, prin muzicalitatea sa plină de temperament şi totodată prin siguranţa sa suverană. Dinamica diferenţiată a fost în stare să redea atît lirica lucrării cît şi muzicalitatea-i ardentă. Auditorul i-a mulţumit cu aplauze furtunoase !".

„Violoncelul în mîna oaspetelui din Romînia, Radu Aldulescu, a devenit un instrument cantabil de o sonoritate neobişnuit de frumoasă — aşa începe o cronică apărută în ziarul „Neuer Weg" din 20/12.1961 care apare la Magdeburg. „Acest maestru al violoncelului este un muzician de o înaltă clasă, de o mare diversitate. Din punct de vedere stilistic, el se simte mai apropiat de Concertul pentru violoncel şi orchestră în re major de Vivaldi ; ce sunet expresiv, ce virtuozitate strălucită a desfăşurat artistul ! Delicateţea cu care a redat Concertul în re major op. 101 de Haydn, merită admiraţia deplină. Interpretarea sa fină, sunetul său nobil ne-a captivat întru totul. Aplauzele nu se mai terminau."

Despre acelaşi concert O. Bretthauer, scrie între altele : „Cu delicateţe de neîntrecut în frazare şi articulare, cu căldură în expresie, cu elan muzical a interpretat Concertul de Haydn, într-un fel ideal. Cadenţa mare din prima parte poate servi ca un model pentru o cadenţă în care solistul nu dezvoltă numai latura virtuozităţii ci caută să-i confere un sens muzical izvorît din tematica şi stilul lucrării. Aci temperamentul său precum şi posibilităţile sale muzicale s-au manifestat cel mai mult."

Tenorul Ion Piso

De curînd, tenorul Ion Piso a întreprins un turneu în Uniunea Sovietică. El a cîntat pe scenele Teatrelor de operă din Erevan, Tbilissi şi Baku, interpretînd rolurile principale din „Tosca", „Rigoletto", „Traviata" şi „Faust" cu mult succes. Presa muzicală este unanimă în a releva însuşirile vocale şi interpretative ale artistului.

Astfel, sub titlul „Ion Piso-poet", ziarul „Zarea Vostoka" din Tbilissi (20.I.1962) scrie, sub semnătura lui M. Ertaţmindeli, următoarele, privind interpretarea ducelui de Mantua din „Rigoletto" : „Calităţile vocale minunate, frumoasa sa înfăţişare scenică şi măiestria actoricească neobişnuită au determinat succesul artistului. Vocea lui de tenor, mare şi frumoasă, liricodramatică, răsună egal şi viu în toate registrele. Ion Piso a cîntat foarte expresiv balada ducelui din actul I şi aria din actul II. În celebrul cîntec al ducelui artistul a strălucit din nou prin măiestria vocală şi talentul său scenic..."

Sub titlul „Vechiul prieten al locuitorilor din Erevan", ziarul „Sovetacan Hiastan" (26.I.1962) din oraşul sus menţionat face următoarele aprecieri cu privire la Ion Piso : „Talentatul cîntăreţ a vrăjit inimile ascultătorilor armeni în iarna trecută prin vocea sa minunată, prin jocul său strălucit. Şi de data aceasta, primul spectacol cu „Rigoletto" al lui Ion Piso a avut loc într-o sală plină pînă la refuz...". „El a produs ascultătorilor o adevărată încîntare în celebra arie din actul al IV-lea. În istoria teatrului foarte rar s-a întîmplat ca artistul, la cererea publicului, să cînte aceeaşi arie de trei ori. Dar sala cerea din nou şi din nou să o repete...".

În urma succeselor repurtate I. Piso a fost invitat de casa de discuri de stat din Moscova. Acompaniat de orchestra Teatrului Mare sub conducerea dirijorului B. Haikin, cîntăreţul a imprimat opt arii de operă care urmează să apară în curînd.

RECENZIE

Abecedar muzical de clasa I de Laura Lianu

Realizarea unui abecedar muzical destinat îndrumării primilor paşi ai copiilor spre muzică este o sarcină foarte grea. Pedagogi de seamă din toate timpurile, după ani de experienţă au subliniat la vremea lor importanţa care trebuie dată lecţiilor de început şi necesitatea selecţionării judicioase a îndrumătorilor.

De aceea, realizarea Abecedarului muzical pentru clasa I de Laura Lianu e cu totul meritorie. Cartea tratează în mod progresiv noţiunile cele mai elementare ritmice şi melodice, folosind procedeele „clasice" ale educaţiei muzicale. Astfel, se porneşte în învăţarea valorilor de la pătrime, urmînd optimea, doimea şi mult mai tîrziu, nota întreagă, întrebuinţînd silabele ritmice (TA pentru pătrime, TA-TE pentru două optimi, TA-A pentru doime etc.). Elementele notei sînt studiate la început separat şi apoi unite. O serie de exerciţii ritmice şi de caligrafie fixează însuşirea valorilor. Notele gamei sînt învăţate treptat, începînd cu Sol-mi şi terminînd cu *si* mai greu sesizabilă, folosind două linii, trei linii etc. apoi portativul întreg. Fixarea înălţimii sunetului este înlesnită şi prin desenarea lor pe nişte „tăbliţe" la înălţimea respectivă. Prima parte a cărţii se încheie cu un desen reprezentînd „scara" muzicală, foarte bine conceput, în care se distinge uşor apropierea treptelor III—IV şi VII—VIII.

Urmează în continuare, însuşirea măsurilor de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ a pauzelor de pătrime, optime şi doime, a cheii de fa etc. şi, la urmă, tabloul semnelor fonomimice. Abecedarul cuprinde şi o anexă cu cîntece şi jocuri de mişcare, destinate învăţării după auz, în perioada premergătoare „alfabetizării" muzicale.

Este remarcabilă grija autoarei de a alege cîntecele potrivite fiecărei lecţii, folosind multe melodii populare. De asemenea mai sînt de remarcat : unele texte foarte bune (de exemplu la pag. 16 : „Hai copii cu voie bună/ Cîte doi tot împreună" — pentru învăţarea optimilor legate cîte două = TA — TE) ; scrierea cîntecului „Frunzuliţă iasomie" cu litere aşezate după înălţimea sunetului ; explicarea măsurilor pornind de la numele copiilor ; desenul de la pag. 115, ca intenţie, reprezentînd registrele etc. Materialul muzical este în general adecvat şi variat. Excepţii fac unele cîntece nerealizate, ca text şi muzică (de exemplu „Arici pogonici", pag. 109, sau „Moşul şi cocoşul" p. 118).

În abecedar, în special în primele lecţii, se insistă mult asupra scrisului. Ştim că acesta nu e un lucru uşor pentru copii. Ne întrebăm dacă nu cumva atenţia absorbită de scris nu va îngreuia munca profesorului pentru crearea primelor deprinderi ritmico-melodice, pentru sezisarea imaginii artistice. Aşa cum scria marele pedagog sovietic H. G. Neuhaus, „munca asupra imaginii artistice începe chiar de la primii paşi ai studiului muzicii" (Despre arta pianstică, pag. 13). De aceea considerăm că exerciţiile de caligrafie (de altfel, judicios concepute) neasociate cu nimic concret din lumea copiilor, cum găsim în abecedarele obişnuite, cît şi unele teme pentru acasă nu-şi vor atinge scopul propus. Poate mai multe indicaţii de jocuri de mişcare (altele înafara celor din anexă) şi recomandarea folosirii unor elemente mobile în loc de scriere în învăţarea notelor ar fi fost de mai mare ajutor elevilor.

Scrierea iniţialelor notelor de diverse înălţimi în pătrate de acelaşi nivel creează o imagine nejustă a graficii muzicale viitoare (vezi pag. 31 şi urm.). Autoarea ar fi putut folosi cu mai mult succes unele reprezentări grafice mai adecvate ale pedagogilor sovietici.

Textul scris al abecedarului vădeşte o preocupare susţinută pentru simplitate şi claritate în expunere. Din păcate, acest deziderat nu e realizat în tot cuprinsul cărţii şi uneori întîlnim exprimări confuze sau indirecte şi o lipsă de concordanţă cu noţiunile învăţate de copii la cursul de cultură generală (de ex. la pag. 12, relativ la pătrime : „Aceasta este o *silabă ritmică* pe care o vom numi TA". În realitate Ta e silaba ritmică şi nu pătrimea). În general nu reiese în ce măsură textul se adresează profesorului sau elevului, întrucît limbajul folosit depăşeşte uneori cunoştinţele elevului pe de o parte, iar pentru profesori acesta este prea simplu, pe de altă parte.

În fine, prezentarea grafică a cărţii, exceptînd coperta, suferă, desenele fiind puţine, neatractive şi la un nivel artistic scăzut. Aspectul acestui abecedar ar fi trebuit să se apropie mai mult de cel al unui abecedar obişnuit (care e tipărit şi în culori). Apariţia primului abecedar muzical destinat şcolilor de muzică, este un fapt remarcabil, dar rămîne totuşi un prim pas în direcţia îmbunătăţirii învăţămîntului nostru muzical. Credem că sugestiile cadrelor didactice care folosesc practic acest manual vor contribui la îmbunătăţirea lui într-o viitoare ediţie.

R. M.

Cronica discului

Avem în față un album elegant și atrăgător, a cărui recentă apariție marchează o dată în istoria discului romînesc : este vorba de *prima* înregistrare integrală de operă realizată de Electrecord, menită să propage și să consacre, pe scară națională și internațională, realizările interpretative ale colectivului Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

Alegerea capodoperei lui Rossini a fost, credem, întemeiată. Este unul din spectacolele cu îndelungată tradiție pe prima noastră scenă lirică și — cu toate că soliștii fac parte din „echipa tînără" a teatrului — interpretarea a avut timpul necesar să se sudeze în acești ani în care reprezentarea *Bărbierului din Sevilla* a marcat, de fiecare dată, un succes.

De data aceasta, se cuvine să începem cu comentarea „învelișului" muzicii, întrucît acesta este excepțional, situîndu-se la nivelul înaltelor exigențe ale discului contemporan. Coperta albumului, semnată de apreciatul grafician Iosif Molnar, realizează în culori vii, dar armonios echilibrate, prezentarea personajelor principale ale operei, într-un ansamblu dominat de Figaro, simpaticul și întreprinzătorul erou a cărui prezență constituie principalul factor dinamic al acțiunii. Ansamblul copertei este compus cu pricepere și gust, simetria desenului exprimînd în același timp cu plasticitate și împărțirea personajelor în diferitele „tabere".

Desigur, partea esențială rămîne totuși înregistrarea muzicală, realizată pe trei discuri micro (E.C.E. 068-070) și cuprinzînd totalitatea partiturii lui Rossini, cu recitativele și chiar cu unele fragmente ce sînt omise în practica reprezentării scenice, ca de pildă aria lui Bartolo *A un dottor della mia sorte*, care se ascultă cu atît mai mult interes. Îmbucurătoare este calitatea captării sunetului (ing. Beniamin Bernfeld) : vocile sună plin, rotund, sînt puse în cea mai bună lumină ; în ansambluri, personajele se disting cu claritate și în același timp se armonizează. S-a încercat chiar o reproducere a efectelor scenice, o „regie" a înregistrării, realizată însă cu economie, astfel încît să nu tulbure perceperea muzicii. Sunetul are mult „aer", creînd impresia de sală mare (de altfel înregistrarea s-a făcut în sala Palatului R.P.R.) ; poate însă că, pe alocuri, dorința de a fi în pas cu tehnica actuală a înregistrărilor a dus la o oarecare exagerare a ecoului.

Aflată sub conducerea dirijorului Mihai Brediceanu, interpretarea are meritele pe care i le cunoaștem din spectacolele T.O.B. cărora li se adaugă o urmărire foarte atentă a corectitudinii redării textului muzical, cîteodată mai anevoie de realizat pe scenă, dar absolut necesară în cazul înregistrării. În genere, s-a mers mai puțin către dinamism și „nerv" cît spre valorificarea deplină a esenței muzicale — lucru care ni se pare pozitiv, constituind și o folositoare școală a perfecțiunii pentru colectivul operei noastre. Linia imprimată interpretării este evidentă chiar din uvertură, redată cu finețe și măsură, pe alocuri cu o cantabilitate caldă, urmărindu-se un expresiv „bel canto" instrumental. Ascultînd îndeosebi ansamblurile, am avut marea satisfacție de a constata o frumoasă consecvență ritmică și o limpezime, care sînt indicii de calitate chiar mai sigure decît strălucirea personală a unuia sau altuia dintre soliști. În ce privește „prezența", calitate foarte rară și prețioasă, cu atît mai mult cu cît se cere realizată fără sprijinul gestului, trebuie subliniate meritele lui Valentin Teodorian, un *Almaviva* simpatic și expansiv, care dă relief viu rolului, compensînd unele lipsuri în ce privește resursele vocale. Excelent este Constantin Gabor, care ne înfățișează un *Don Bartolo* nu numai jucat, dar și *cîntat*, cu o lăudabilă intuiție stilistică, integrînd rolul unei concepții artistice unitare și realizînd echilibrul cerut între elementul buf și cel de substanță muzicală. Foarte bine înregistrată, vocea Magdei Ianculescu sună, adesea, plin și cărnos, realizînd o imagine apropiată de cea a autenticei *Rosine*, spaniolă cu sînge în vine și pasiuni puternice, nu numai soprană de coloratură cu agilități fade, cum o întîlnim adesea. Aflată, azi, în plin progres artistic, talentata cîntăreață va ști din ce în ce mai bine să atenueze caracterul „alb" al sunetului vocii ei, mai ales în acut. Nicolae Herlea, un *Figaro* de talie internațională recunoscută, ne încîntă din nou prin splendoarea vocii, cu timbru de rară frumusețe, foarte apropiat de acela al marilor baritoni italieni. Cîntă cu pondere și seriozitate — poate mai puțin cu spirit agil — și dă contribuția cea mai substanțială la nivelul propriu-zis vocal al întregii înregistrări. Valentin Loghin rezolvă pe *Don Basilio* cu bunul simț și inteligența care-i caracterizează, în genere, manifestările. Așteptăm totuși, încă, pe „marele bas" al operei noastre. Doar în *Berta*, Maria Săndulescu, care pare a nu se împăca prea bine cu pronunția italiană, apare sub nivelul ei obișnuit, mai greoaie, așa cum n-o întîlnim de obicei în spectacole.

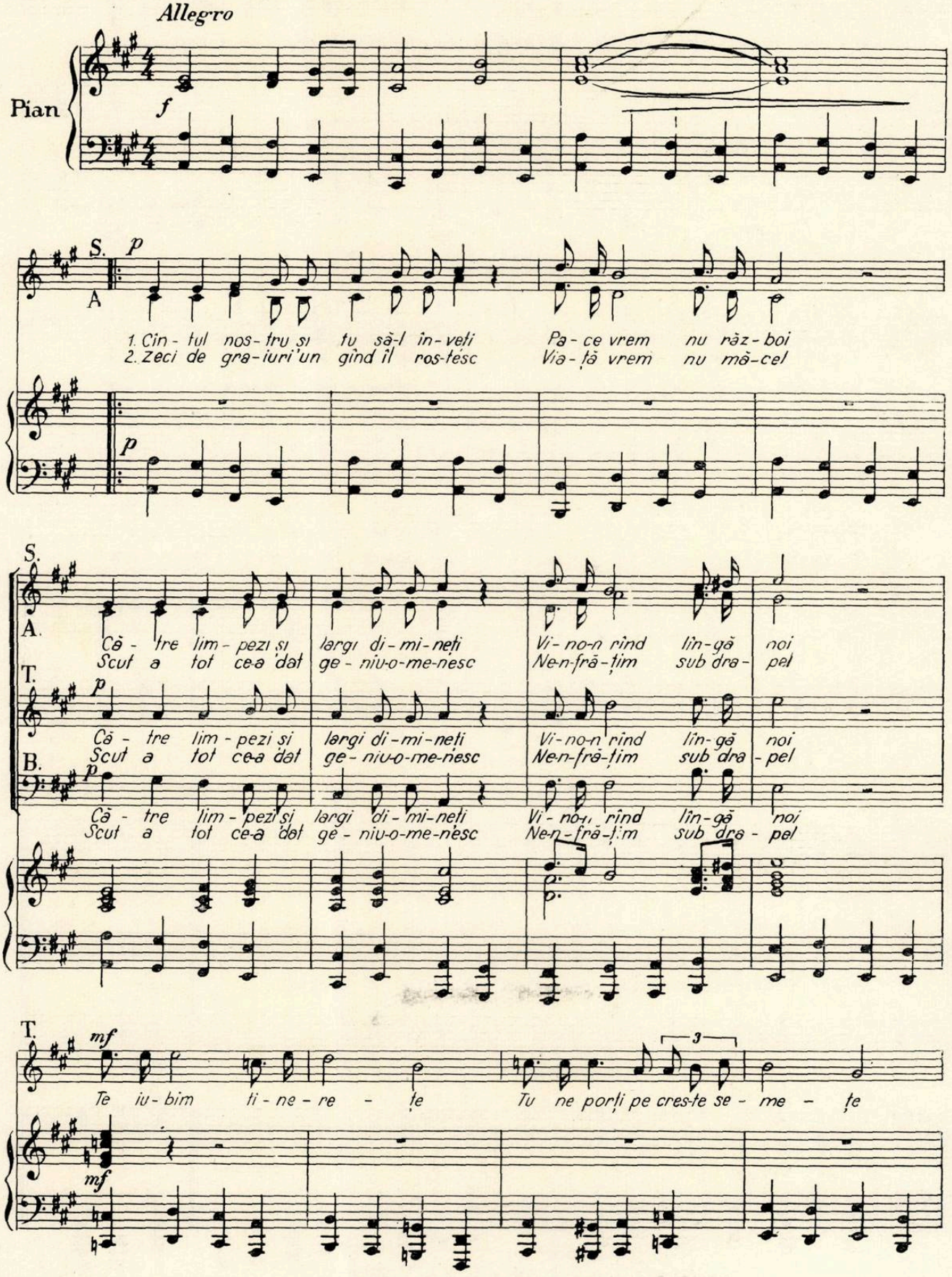
Lucrînd cu migală și stăruință, orchestra și corul (pregătite de Cornel Trăilescu) s-au situat, în această împrejurare la nivelul cerut de o sarcină artistică de atare răspundere. Iar pentru că munca redactorului muzical al întregii realizări (Judit Lazăr) este, poate, aparent mai puțin spectaculoasă, dar în fapt hotărîtoare pentru ducerea la bun sfîrșit și calitatea unei asemenea înregistrări de amploare, să nu uităm a-i sublinia meritele.

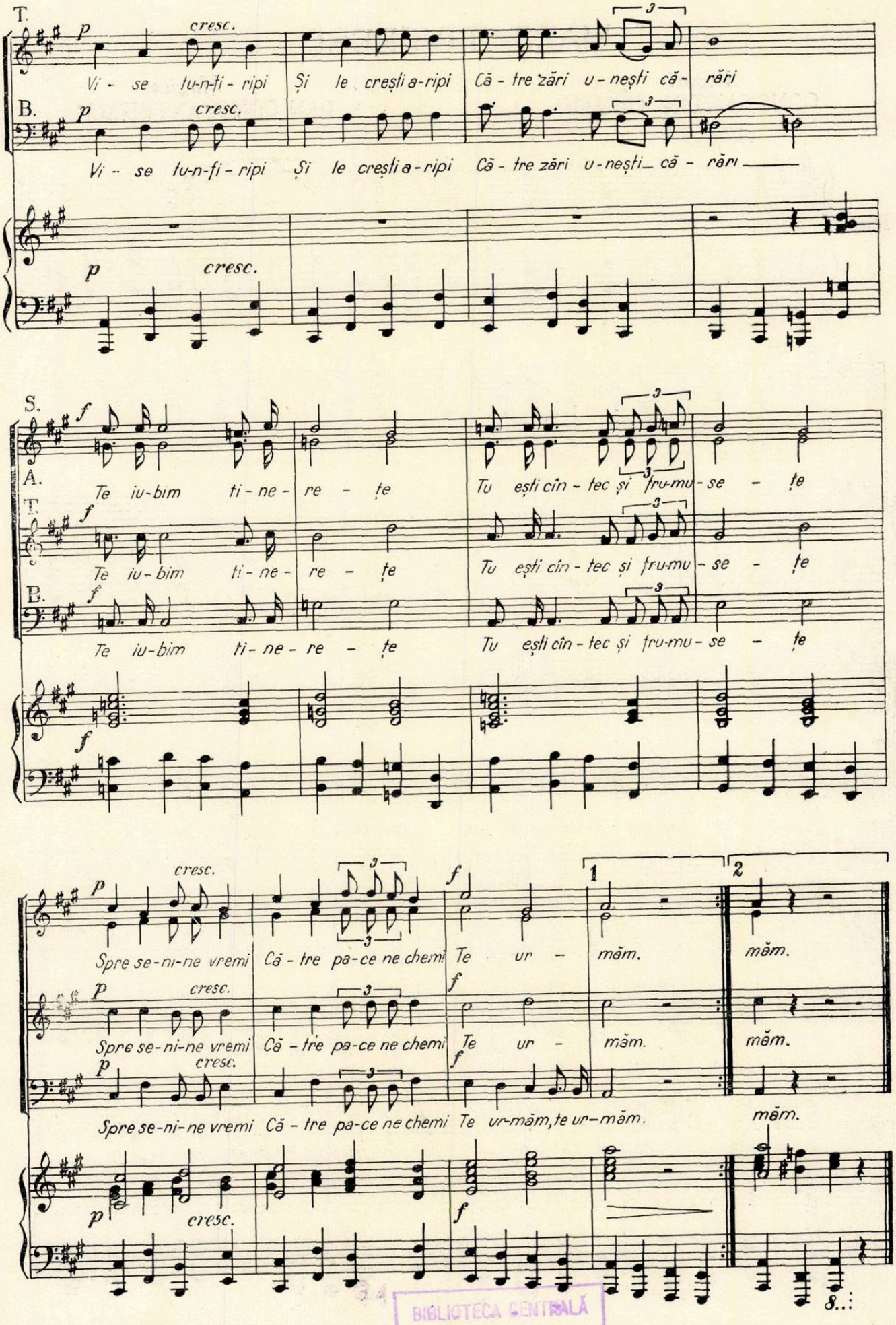
ALFRED HOFFMAN

MARȘ TINERESC

Versuri:
CONSTANTIN CÎRJAN

Muzica:
DAN CONSTANTINESCU





BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

PUNCTE DE VEDERE IN LEGĂTURĂ CU PROBLEMELE MUZICII NOASTRE VOCAL-SIMFONICE

Sergiu Sarchizov — Pag.

Tema contemporană şi realizarea ei. . . . 1

Laurenţiu Profeta

Despre accesibilitate 4

Wilhelm Berger

Tradiţie şi inovaţie 8

*

Laureaţi ai concursului internaţional Ceaikovski . . 11

*

Discuţie în jurul mesei rotunde despre muzica uşoară. 12

Din activitatea de strîngere a legăturii compozitorilor cu masele 19

Gh. Tache şi Socrate Ene

Ce aşteptăm noi, colectiviştii, de la compozitori . . 20

*

Conferirea titlurilor de „Artist al poporului", „Maestru emerit al artei" şi „Artist emerit" unor muzicieni (planşă)

Petre Brîncuş

Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste" 21

*

Coruri apărute în Editura Muzicală . . . 23

DISCUŢII

Alexandru Paşcanu

Cîteva reflecţii asupra caracterului specific al imaginii muzicale 24

*

Karol Szymanowski (la 25 de ani de la moartea sa). . 29

LUCRĂRI ROMÎNEŞTI

G. Firca

Muzică de cameră de Carmen Petra, Alfred Mendelsohn, Cornel Trăilescu 32

Nina Turcu

Oratoriul „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor . 34

M. M.

Prime audiţii în concertul Orchestrei Cinematografiei 35

OASPEŢI

R. N.

Halida Ahtiamova 36

J.-V. Pandelescu

Viktoria Svihlikova 36

Edgar Elian

Edgard Doneux 37

*

A. Porfetye

Recviemul de Verdi 38

RECITALURI

Constantin Stroescu

Magda Ianculescu — Elena Cernei . . . 39

Grigore Constantinescu

Marius Rintzler 40

Petre Codreanu

Radu Paraschivescu ; Avy Abramovici . . . 40

R. M. — Pag.

Götz Teutsch. 40

A. P.

Orchestra de cameră a medicilor 41

Gr. C.

Muzică de cameră la Şcoala de muzică de 12 ani nr. 1 41

George Derieţeanu

Ansamblul „Ciocîrlia" 42

Eugen Vicos

Ansamblul folcloric al Sfatului Popular al Capitalei . 43

DIN ŢARĂ

P. C.

Braşov 43

Ana Frost. V. F.

Sibiu 44

Hubesz Valter

Tîrgu-Mureş 46

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

Violoncelistul Radu Aldulescu şi Tenorul Ion Piso . 46, 47

RECENZIE

R. M.

Abecedar muzical de clasa I de Laura Lianu. . 47

Alfred Hoffman

Cronica discului 48

*

Dan Constantinescu (muzica) şi **Constantin Cîrjan** (versurile)

Marş tineresc (Planşă)

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

***Costul abonamentului* este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.**

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 şi 14.77.10

Pe coperta I George Georgescu şi David Oistrah în juriul Concursului Internaţional „Ceaikovski"

I. P. 2 — c. 1668

Lei 5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 5 mai 1962

PE DRUMUL SPRE CULTURA MUZICALĂ A COMUNISMULUI

Situaţia şi sarcinile creaţiei muzicale sovietice în lumina hotărîrilor Congresului al XXII-lea al P.C.U.S.

Din raportul prezentat de T. N. Hrennikov la Congresul compozitorilor sovietici[1])

Cel de-al III-lea Congres unional al compozitorilor sovietici şi-a început lucrările într-un moment foarte însemnat. Întregul popor sovietic realizează grandioasele sarcini ale construcţiei comuniste trasate de Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. Prin munca însufleţită a milioanelor de oameni sovietici se construieşte şi va fi construit comunismul, care va afirma pe pămînt năzuinţele milenare ale omenirii : Pacea, Munca, Libertatea, Egalitatea, Înfrăţirea şi Fericirea tuturor popoarelor ! Calea spre atingerea acestui măreţ ţel este luminată de noul Program al partidului — acest Manifest comunist contemporan.

Congresul precedent al compozitorilor sovietici a avut loc curînd după Congresul al XX-lea al partidului, care a deschis o epocă nouă în viaţa Patriei noastre socialiste.

Anii care s-au scurs între congresele XX şi XXII ale P.C.U.S. sînt bogaţi în evenimente de o deosebită însemnătate istorică. Condamnarea cultului personalităţii, lichidarea urmărilor lui şi restabilirea principiilor leniniste în viaţa de partid, de stat şi cea obştească au creat condiţii în cadrul cărora energia creatoare a maselor populare se manifestă cu o forţă deosebită. Se ştie cît de negativ s-a manifestat cultul personalităţii lui Stalin asupra dezvoltării teoriei şi ştiinţei marxist-leniniste, cîte greutăţi apăreau sub influenţa cultului personalităţii în activitatea creatoare a lucrătorilor din domeniile literaturii şi artei.

Desigur că nici un fel de cult al personalităţii nu a putut opri dezvoltarea victorioasă a economiei şi culturii socialiste. Au fost create şi în acea perioadă lucrări remarcabile de artă, pătrunse de dragoste pentru Patria socialistă, pentru eroicul popor sovietic, pătrunse de credinţa în cauza partidului, în măreţia ideilor lui.

Lichidarea urmărilor cultului personalităţii a avut o influenţă binefăcătoare în toate domeniile societăţii noastre. Comitetul Central a luat măsuri însemnate şi în domeniul culturii, ele au jucat un rol uriaş în dezvoltarea artei în noua etapă. Activiştii pe tărîmul artei au întîmpinat cu un sentiment de adîncă recunoştinţă hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958 „Despre îndreptarea greşelilor în aprecierea operelor „Marea prietenie", „Bogdan Hmelniţki" şi „Din toată inima". Este greu să arătăm însemnătatea acestui document de partid care a înlăturat învinuirile aspre, subiectiviste aduse unui şir de tovarăşi ai noştri — tovarăşi cu care muzica sovietică se mîndreşte pe bună dreptate.

Guvernul a instituit Premiile Lenin în domeniul ştiinţei şi artei. Sîntem mîndri că printre primii laureaţi ai acestui înalt premiu, cel mai scump pentru noi, care încurajează ceea ce este mai progresist, mai însemnat în cultura sovietică, au fost compozitorii S. Prokofiev, D. Şostakovici, A. Haciaturian, V. Soloviov-Sedoi şi G. Sviridov, iar alături de ei, confraţii noştri pe tărîmul artei, muzicienii interpreţi D. Oistrah, E. Mravinski, S. Richter.

Problemele literaturii şi artei sovietice au fost discutate în cadrul unor întîlniri de neuitat dintre reprezentanţii intelectualităţii artistice şi conducători ai partidului şi guvernului, într-o atmosferă de prietenie şi deplină încredere reciprocă.

Partidul a chemat activiştii din domeniul artei să lege mai strîns creaţia lor de viaţa poporului, să participe activ în educaţia comunistă a oamenilor muncii, să sprijine cu grijă şi solicitudine tot ceea ce este nou şi progresist în artă, să încurajeze lucrările în care sînt întruchipate veridic fenomenele noi ale vieţii. În faţa noastră s-a ridicat cu o deosebită forţă sarcina reflectării în artă a imaginilor din contemporaneitatea socialistă, a imaginilor eroilor ei — oamenii sovietici care creează o lume de relaţii noi, luminoase, între oameni.

Cuvîntările pe care le-a ţinut N. S. Hrusciov în cadrul acestor întîlniri, remarcabila sa lucrare „Pentru o legătură strînsă a artei cu viaţa poporului"

[1]) Sovetskaia kultura Nr. 37/27 martie 1962, trad. fragmentată.

4365

au dezvăluit întreaga profunzime și măreție a noilor sarcini ale artei în epoca construcției comunismului. Aceste cuvîntări au ajutat unor activiști ai culturii, care-și imaginau în mod nejust sarcinile creației artistice în noua etapă a vieții Patriei sovietice, să-și dea seama de greșelile lor și să le învingă.

Și astăzi, de pe această tribună a răsunat din nou cuvîntul partidului adresat nouă, cuvînt plin de căldură și încredere în activiștii din domeniul culturii muzicale sovietice, care ne însuflețește pe noi toți la o muncă de creație în numele măreților idealuri ale comunismului.

Să căutăm deci, tovarăși, ca prin toate faptele noastre să fim demni de înalta încredere a scumpului nostru partid !

Să vedem cum s-a dezvoltat muzica sovietică în perioada dintre cele două congrese ale noastre, cum s-a reflectat în ea acel nou care alcătuiește esența vieții poporului nostru, a mișcării neîncetate spre comunism ?

★

Cei cinci ani care au trecut între Congresele unionale al doilea și al treilea ale compozitorilor a fost una dintre cele mai rodnice perioade din istoria muzicii sovietice. A fost o perioadă de nou și puternic avînt al creației componistice.

În rînd cu maeștri ai generației celor vîrstnici s-a afirmat activ și rodnic tineretul. Organizația noastră s-a completat în această perioadă cu un număr de peste 130 de tineri compozitori. În cadrul plenarelor și audițiilor noastre, un loc însemnat l-a ocupat generația de compozitori care a pășit pe drumul creației în ultimii 5—10 ani. Cît a trecut de cînd erau tineri începători o serie de compozitori ai noștri ca Eduard Mirzoian, Otar Taktakișvili, Eduard Balsis ? Astăzi ei sînt conducători ai organizațiilor de compozitori, elemente active pe tărîmul muzical al republicilor lor, educatori ai schimbului de compozitori în creștere.

Cultura muzicală sovietică este multinațională. Cresc tot mai multe școli naționale de compoziție, dezvoltîndu-se pe baza principiilor artei realismului socialist, comune pentru întreaga muzică sovietică.

În perioada ce a trecut, un rol însemnat în strîngerea rîndurilor forțelor creației muzicale din Federația rusă l-a avut crearea Uniunii compozitorilor din R.S.F.S.R.

Crește atenția compozitorilor pentru exprimarea structurii sufletești, a bogatei lumi spirituale a omului contemporan sovietic, a caracterului lui eroic. Iar aceasta este tocmai sarcina principală, inovatoare a artei noastre.

Pătrunderea cu îndrăzneală în viață a contribuit la îmbogățirea multor forme și genuri muzicale. Istoria artei muzicale ne învață că înnoirea realistă a mijloacelor de expresie începe în primul rînd cu înnoirea intonației limbajului vorbit. Un proces asemănător se petrece foarte intens și în muzica sovietică. Creația de cîntece născută de revoluție a însuflețit întreaga noastră creație începînd cu genurile de masă și terminînd cu opere și simfonii. Pentru caracterizarea eroilor lor, Prokofiev și Sviridov au căutat limbajul muzical-intonațional în lexica și fonetica limbajului popular, în creația prozatorilor și poeților sovietici.

Este semnificativ faptul că renaște interesul compozitorilor sovietici, în special al celor tineri, pentru genurile vocale și vocal-simfonice. În oratoriile și cantatele lui D. Kabalevski, S. Agababov, A. Arutiunian, V. Rubin, A. Șnitke, A. Piart, I. Raets, E. Lazarev, S. Muhamedjanov și într-un șir de alte lucrări de acest gen simțim acea năzuință de a auzi și de a exprima în graiul vocal, fiecare în felul său, intonația nouă a timpului nostru.

În aceasta constă, după părerea mea, principala particularitate a operei „Nu numai dragoste" de R. Scedrin, care dezvăluie noi bogății ale plasticității muzicale ruse din ciastușca populară rusă.

Pornind de la particularitățile graiului vocal național ce-i este apropiat, N. Jiganov rezolvă în felul său problema înnoirii melodice a operei. Acest lucru i-a ajutat să creeze o imagine vie a lui Musa Djalil — poet patriot sovietic.

Trebuie să subliniem vizibila tendință a compozitorilor spre forma monodramei. Fără îndoială că această tendință este legată cu năzuința compozitorilor de a pătrunde mai adînc în sfera sufletească a contemporanului nostru, de a înfățișa reliefat, în fresce mari, noile trăsături ale caracterului lui.

Din păcate, genul monumental al dramei populare, care a fost întotdeauna în opera noastră clasică genul cel mai important, se dezvoltă slab. În afară de unele opere însemnate ca „Arsenalul" de G. Maiboroda, „Cetatea vulturilor" de A. Babaev, precum și opera „Octombrie" scrisă recent de V. Muradeli, în ultimii ani întîlnim foarte puține lucrări noi de acest gen, scrise pe teme contemporane și pe teme din istoria revoluției. Și totuși cîte fenomene din contemporaneitate ar fi putut servi drept bază pentru crearea operei național-eroice !

Cu toate că există unele modele izolate reușite, cum ar fi de pildă operele „Năzbîtiile lui Maisara" de S. Iudakov, „Logodnicul vestit" de S. Urbah, genul operei comice se dezvoltă încă slab. Compozitorii nu caută forme noi cum ar fi opere pentru cinematografie, pentru televiziune, pentru emisiuni radiofonice. Probabil însă că atît cinematografia cît și televiziunea și radioul stimulează încă nesatisfăcător activitatea compozitorilor în cadrul acestor forme. Au început să fie date uitării chiar unele tradiții remarcabile ale comediei muzicale sovietice care a cucerit o recunoaștere atît de mare din partea poporului.

Latura slabă a multor opere este nedesăvîrșita lor dramaturgie. În mare măsură acest lucru este legat de lipsurile din librete, fapt de care, desigur, sînt vinovați autorii-libretiști. Dar nu numai ei. Noțiunea de măiestrie a unui compozitor de operă cuprinde în mod obligatoriu și înțelegerea clară a dramaturgiei acestui gen, priceperea de a-i cere libretistului elementele necesare. Uneori ne lovim de neglijențe de ordin profesional, de lipsa acelei răspunderi cu adevărat creatoare în rezolvarea unei teme mari, însemnate. În felul acesta s-a întîmplat,

de pildă, cu opera „Soarta unui om" de I. Dzerjinski.

Cu toate că mai sînt multe lipsuri, opera sovietică există, opera sovietică e vie. În fiecare an apar pe scenă opere noi care atrag atenţia publicului. Un eveniment însemnat în viaţa muzicală l-au constituit recentele premiere care au avut loc în Gruzia cu operele „Mindia" de O. Taktakişvili şi „Mîna dreaptă a marelui maestru" de S. Mşvelidze.

Opere de Prokofiev, Şaporin, Kabalevski, Şebalin, Jiganov, Spadavecchia, Meitus, Molcianov şi alţi compozitori sovietici sînt prezentate cu succes pe scenele multor teatre din străinătate.

Este îmbucurător faptul că tot mai multe dintre tinerele talente componistice se adresează creaţiei de operă. Acest fapt ne insuflă speranţe îmbucurătoare.

În perioada celor cinci ani care au trecut au sporit realizările creaţiei de balet a compozitorilor sovietici. La minunatele balete create mai înainte de Glier, Prokofiev, Haciaturian, Asafiev, s-au adăugat noi lucrări, scrise cu talent, în care au fost dezvoltate cu succes tradiţiile baletului clasic sovietic : este vorba de remarcabilul balet al lui Haciaturian „Spartacus", de noul balet pe temă din creaţia lui Shakespeare „Otello" de A. Maciavariani, „Jeanne d'Arc" de N. Peiko, „Legenda dragostei" de A. Melikov şi baletul „Malul speranţelor" de A. Petrov, care tratează o temă contemporană într-un mod original...

Însă fenomenul, poate cel mai caracteristic pentru procesele ce au loc în muzica sovietică este tragedia coregrafică a lui Kara Karaev intitulată „În calea trăsnetului" în care este întruchipată cu o mare forţă artistică şi pasiune cetăţenească tema luptei popoarelor coloniale pentru eliberarea lor. Iată o pildă de felul activ în care artistul transfigurează materialul folcloric tradiţional, subordonîndu-l sarcinii dezvăluirii profund realiste a uneia dintre cele mai pregnante teme politice contemporane.

Conţinutul simfonismului sovietic devine mai larg, mai multilateral. Succesele din acest domeniu au jucat un rol important în dezvoltarea genurilor noastre muzical-dramatice.

Îmbogăţind celelalte genuri muzicale, simfonismul absoarbe la rîndul său de la ele multe elemente, căpătînd un caracter evocator concret, un caracter contemporan al structurii intonaţionale. În creaţia lui Prokofiev, Haciaturian, Kabalevski, Eugen Kapp, Kara Karaev, Balancivadze şi mulţi alţi compozitori, muzica de scenă, cea simfonică şi creaţia de cîntece se află într-o strînsă legătură. Creaţia simfonică a lui Şostakovici se caracterizează printr-o plasticitate concretă. Această trăsătură a muzicii apare deosebit de pregnant în simfoniile a XI-a şi a XII-a — aceste grandioase fresce muzicale dedicate celor două revoluţii ruse — din anii 1905 şi 1917.

Am putea spune că în literatura muzicală cîntecele revoluţionare autentice ale poporului nu au sunat încă niciodată cu atîta forţă de generalizare simfonică aşa cum sună ele în Simfonia a XI-a de D. Şostakovici. Dezvoltate cu îndrăzneală şi profund organic, aceste cîntece au devenit fundamentul dezvoltării dramatice ; fiind indisolubil le-

Tovarăşul M. A. Suslov, Secretar al C.C. al P.C.U.S. luînd cuvîntul la deschiderea Congresului.

gate cu întreaga ţesătură a lucrării, ele sună şi ca voce a poporului şi ca teme individuale ale autorului însuşi.

Publicul nostru a primit cu multă căldură Simfonia a XII-a de D. Şostakovici dedicată lui Vladimir Ilici Lenin. Măreaţa temă revoluţionară cuprinsă în simfonie este dezvăluită în imagini pline de bărbăţie, umane. Se întipăreşte adînc caracterul avîntat al muzicii acestei lucrări, patosul ei mobilizator.

În ultimii ani au apărut numeroase simfonii create de autorii din diferite generaţii. Este vorba de Simfonia I de Alexei Nikolaev — o lucrare deosebit de luminoasă, care atrage prin acea tinereţe a sentimentelor şi sănătate sufletească. Simfonia a IV-a de M. Wainberg şi Simfonia pentru coarde şi timpane de E. Mirzoian se disting prin caracterul optimist, prin claritatea imaginilor muzicale.

În toate aceste lucrări există ceva comun care simbolizează acel element nou apărut în dezvoltarea simfonismului sovietic. În ele sînt redate laturile luminoase, lirice din sfera sufletească a omului

sovietic. În alte simfonii dramatice, epice — cum ar fi Simfonia I de Ter-Tatevosian, Simfonia I de Rodion Scedrin, Simfonia I de Espai, Simfonia I de Tuleev — se simte de asemenea acea percepere proaspătă, adîncă, a realității, acea înălțare romantică a imaginilor.

Dar și în prezent se mai scriu încă opusuri simfonice mari cărora le lipsește însă elementul principal și anume idei profunde, un tematism pătruns de sentimente calde, caracter plastic concret. Acest fapt amintește de caracterul inert, de acea vestejime a gîndirii unor compozitori, care nu știu „să audă" pe eroii lucrărilor lor în atmosfera vieții ce-i înconjoară. Aceste lipsuri sînt deosebit de vizibile în unele lucrări simfonice programatice care încearcă să vorbească despre contemporanii noștri.

Una dintre cele mai măreț teme ale epocii noastre este tema cuceririi cosmosului. Și este firesc că ea atrage și desigur că va atrage încă și mai mult pe compozitori, în special pe cei tineri. Însă în unele lucrări „cosmice" (de pildă în Simfonia a IV-a de I. Riaets sau în „Poem" de A. Șnitke) atenția autorilor este aproape în întregime îndreptată spre acea sarcină, în felul ei exotică — și anume crearea unei muzici „de sfere cosmice" ; în aceste „sfere" însă eroul — omul sovietic — se pierde.

O altă temă foarte importantă a contemporaneității este lupta de eliberare a popoarelor coloniale. Abordarea de către compozitori a acestei teme constituie o dovadă că ei sînt profund cointeresați de soarta popoarelor care caută să frîngă cătușele înrobirii imperialiste.

Ne lipsesc vizibil lucrări al căror conținut principal să fie imagini ale luptei popoarelor împotriva jugului colonialiștilor. Printre puținele lucrări de acest gen (în afară de baletul lui Kara Karaev) am vrea să remarcăm poemul simfonic „Africa luptă" de tînărul compozitor din Azerbaidjan B. Adighezalov, o lucrare cu o concepție interesantă, deși din punct de vedere artistic nu este întru totul matură.

Nu putem trece cu vederea faptul că undeva, departe de viața mare a muzicii noastre, subsistă o sferă închisă și îngustă de căutări formale, de experimentări sterile.

Este vorba de experimentele dodecafonice, seriale, pointilliste, ale unui mic grup de tineri compozitori, printre care A. Volkonski din Moscova și V. Silvestrov din Ucraina. Această modă decadentă a străbătut-o și tînărul compozitor estonian A. Piart.

Adaptarea aceasta la îmbrăcămintea la modă „cu croială străină" dovedește, desigur, că o oarecare parte dintre tinerii noștri compozitori nu au ajuns la maturitate ideologică. De pildă, netemeinicia experimentelor dodecafonice se vede destul de clar din exemplul pe care ni-l oferă lucrarea „Necrolog" de A. Piart. Lucrarea este dedicată memoriei jertfelor fascismului. Lucrării însă îi sînt proprii trăsături ce sînt caracteristice pentru opusurile „avangardiștilor" de peste hotare — transmiterea super-expresivă, pur naturalistă a stării de groază, a angoasei, a acelei împovărări din care nu există nici o ieșire. Talentatul compozitor Piart (și el a dovedit acest lucru într-un șir de lucrări) s-a dovedit neputincios să întruchipeze cu mijloacele pe care le-a ales elementul principal în această temă antifascistă — măreția eroismului, mînia și protestul, patosul luptei împotriva fascismului. Astfel că înseși rezultatele creației spulberă încercările de a folosi mijloace ale muzicii burgheze „avangardiste" pentru întruchiparea ideilor progresiste ale epocii.

Tinerii noștri „experimentatori" trebuie să înțeleagă că există o limită între libertatea căutărilor creatoare și lipsa de principialitate.

Se pare că „avangardiștii" autohtoni trec printr-un fel de „stîngism-boală a copilăriei". Aceia dintre ei care într-adevăr sînt talentați, incontestabil că vor reuși să învingă această boală și să pășească înainte spre acea artă mare a contemporaneității.

Se prea poate ca aceste pasiuni greșite să fie, în parte, trezite de dorința de a-și găsi un limbaj personal. Avem uneori ocazia să vedem cum un autor încearcă să-și „construiască" în mod artificial personalitatea, recurgînd la tot felul de tertipuri și aceasta probabil pentru ca să se deosebească, măcar cu ceva și să nu semene cu alții. Acest lucru se întîmplă deseori cînd lipsește talentul și atunci mijloacele „extraordinare" sînt folosite pentru a atrage atenția asupra sa. Uneori însă întîlnim oameni capabili care sub influența unor păreri străine de estetica noastră văd exprimarea personalității lor în căutări snobiste, care nu au nici un fel de rădăcini în realitatea noastră iar uneori sînt chiar potrivnice ei. Aici nu mai este vorba de personalitate în creație ci despre individualism.

Noi cu toții avem interesul ca tinerii artiști capabili să se elibereze cît mai curînd posibil de iluziile subiectiviste care nu pot duce decît la impas în creație.

Cred că problema personalității ca și aceea a inovației stă deosebit de acut în fața creatorilor din genul de cîntece.

În perioada ce a trecut între cele două congrese la noi s-au creat numeroase cîntece de un larg răsunet cetățenesc, care continuă cu demnitate glorioasele tradiții ale artei cîntecului sovietic. Am fost cu toții bucuroși cînd printre laureații Premiului Lenin am văzut numele lui V. Soloviov-Sedoi care a creat o serie de cîntece minunate ca „Seri din preajma Moscovei", „La drum", „Dacă toți tinerii din lume". Tuturor le sînt cunoscute de asemenea „Cîntec despre Lenin" de S. Tulikov, „Cîntec despre tinerețe frămîntată" și „Geologii" de A. Pahmutova, „Clopotul din Buchenwald" de V. Muradeli, „Adu-ți aminte" de K. Molcianov, „Comsomoliștii anului 20" de O. Feltzman, o serie de cîntece de Platon Maiboroda, A. Filippanko, V. Olovnikov, D. Ovezov, Z. Sahudi. Ne bucură îndeosebi faptul că în acest gen au venit forțe noi și proaspete — tinerii compozitori Holminov, Pahmutova, Fliarkovski, Lauruşas și alții.

Cu toate acestea, critica la adresa creației de cîntece, care în ultimul timp s-a desfășurat deosebit de ascuțit, este incontestabil întemeiată. Ca și mai

înainte se scriu multe cîntece, totuşi lucrările recente trezesc de prea multe ori un sentiment de nemulţumire, în ele se aude mult mai rar ca în trecut acea intonaţie proaspătă, proprie autorului.

Se ştie că creaţia este întotdeauna o descoperire. Căci altminteri avem de-a face cu ceva meşteşugăresc, uneori făcut cu o bună cunoaştere a profesiei. Oricum totuşi este meşteşugăresc întrucît el nu descoperă nimic, repetînd în diferite variante ceea ce a fost deja descoperit de acelaşi autor sau de altul. În felul acesta apar numeroase cîntece cu viaţă de o zi, şablonarde, cu intonaţii plate, din care cauză sună o dată şi apoi dispar. Caracterul şters al imaginilor melodice, caracterul excesiv de declarativ al textului se întîlnesc la multe din cîntecele patriotice-cetăţeneşti. Din păcate am început să cam uităm valoroasele tradiţii ale celor mai bune cîntece ale noastre create în anii deceniului al patrulea şi în anii de război. De ce oare nu se scriu cîntece cu subiect, cîntece narative cum sînt de pildă „Partizanul Jelezniak", „Puiul de vultur", „Stînca seculară" ? De ce în cîntecele cu un conţinut eroic există prea mult caracter static şi prea puţine tradiţii romantice revoluţionare din creaţia de cîntece sovietice.

În raportul de activitate al C.C. al P.C.U.S., prezentat la Congresul al XXII-lea, s-a vorbit foarte just despre diferitele forme ale lipsei de gust, incompatibile cu arta sovietică. Nikita Sergheevici a spus că trebuie „să declarăm un război hotărît lipsei de gust sub orice formă s-ar manifesta ea — fie în pasiunea pentru formalism, fie in concepţii mic-burgheze despre «frumos» în artă, viaţă, traiul de zi cu zi".

Lipsa de gust a pătruns în cantitate mare în ultimii ani în viaţa muzicală a maselor, în special în sfera cîntecului liric.

În această privinţă au jucat un rol atît afluxul accentuat de producţie a genului uşor de peste hotare care nu întotdeauna este de bună calitate cît şi concesiile prea mari făcute de unii compozitori şi interpreţi. Tolerarea gusturilor neevoluate ale unor oameni care n-au reuşit din tinereţe să vină în contact cu o artă bună nu este o treabă prea complicată, în schimb este foarte periculoasă şi dăunătoare.

În ultimul timp s-au purtat discuţii ascuţite şi aprinse despre cîntec. Acest lucru constituie fără îndoială o dovadă despre interesul mare manifestat de masele cele mai largi faţă de dezvoltarea rodnică a acestui gen atît de iubit de popor.

Este necesar ca genul cîntecului sovietic să devină o armă muzicală eficientă, operativă şi ascuţită în lupta pentru omul nou al societăţii comuniste, pentru viitorul nostru luminos.

Aş vrea să amintesc de asemenea despre succesele operetei sovietice, despre lucrările reuşite, create în ultimii ani în acest gen de D. Şostakovici, D. Kabalevski, I. Miliutin, K. Listov, K. Haciaturian, B. Kîrver, R. Gadjiev, O. Sandler.

★

De-a lungul întregii sale istorii, muzica sovietică s-a dezvoltat ca o parte organică a culturii socialiste. În prezent s-a deschis un nou capitol al vieţii societăţii noastre. Trăim după noul Program al Partidului Comunist. Se creează baza tehnico-materială a comunismului. Crearea ei însă este indisolubil legată de formarea relaţiilor sociale comuniste, de educaţia noului om. Unitatea dintre aceste sarcini este fixată în Programul P.C.U.S.

Educarea omului nou este o sarcină ideologică principală a timpului nostru şi participarea demnă în această măreaţă şi complexă acţiune constituie datoria noastră de prim ordin. Arta dispune de acea calitate atît de valoroasă de a influenţa uneori pe nesimţite asupra omului, de a-i forma gustul, păreri etice şi estetice. Din acest punct de vedere muzica este deosebit de eficientă întrucît ea se adresează direct sferei emoţionale a omului.

Iar acum, cînd pentru prima oară în istoria omenirii se pune grandioasa sarcină de a duce pînă la sfîrşit revoluţia în domeniul conştiinţei oamenilor, de a-l educa pe om să trăiască într-un fel nou, de a trăi după codul moralei comuniste, — arta poate şi trebuie să joace un rol dintre cele mai însemnate.

Epoca noastră pune în faţa artiştilor sovietici sarcina de a lărgi prin toate mijloacele frontul de influenţă a artei asupra maselor. Acest scop a stat întotdeauna în faţa artei cu adevărat înaintate. Amintim de acea dorinţă a lui Ceaikovski ca muzica sa să devină un bun al întregului popor. Nici nu mai este nevoie să spunem că în prezent problema lărgirii masei de auditori capătă o însemnătate deosebită pentru creatorii valorilor artistice.

Năzuinţa de a apropia arta lor de cercul larg de auditori este dovedită de activitatea creatoare a celor mai mari compozitori ai noştri. De pildă ce poate fi mai elocvent decît evoluţia lui Prokofiev ? Acea simplitate înaltă a graiului muzical, melodismul lui pătrunzător, îndreptarea către creaţia populară de cîntece, către imagini de gen, către intonaţia actuală, toate acestea sînt rodul orientării democratice a marelui artist sovietic.

Iar faptul că în special aceste salturi în creaţia lui Prokofiev au stîrnit atacuri puternice din partea criticii burgheze constituie o dovadă a justeţei şi principialităţii poziţiilor estetice ale lui Prokofiev.

Caracterul popular al artei noastre cuprinde în sine un complex de probleme. Cea mai însemnată dintre acestea este reflectarea în lucrările de artă a contemporaneităţii.

Epoca noastră este o epocă deosebită. Ea era demult aşteptată de istorie. Sub ochii noştri se petrec evenimente măreţe. Lagărul socialismului creşte şi se întăreşte nu din zi în zi ci din oră în oră. Sistemul colonial imperialist se prăbuşeşte. Reprezentarea omului despre însuşirile materiei, despre spaţiu şi timp se lărgeşte la infinit. Contradicţiile dintre forţele păcii şi ale războiului, dintre forţele reacţiunii şi ale progresului omenirii sînt mai ascuţite ca oricînd. Toate acestea alcătuiesc contemporaneitatea. Dar ce înseamnă contemporaneitatea artei ? Deseori întîlnim diferite tălmăciri ale noţiunii de „pictură contemporană", „muzică contemporană" etc.

În programul P.C.U.S. se spune : „Linia principală în dezvoltarea literaturii şi artei este întărirea legăturilor cu viaţa poporului, oglindirea veridică si la un înalt nivel artistic a bogatei şi variatei reali-

tăți socialiste, exprimarea inspirată și vie a ceea ce este nou, cu adevărat comunist și demascarea a tot ce se opune progresului societății".

Prin urmare, contemporan este ceea ce apropie victoria finală a comunismului, ajută la această victorie. Artistul cu adevărat contemporan este cel care a reușit să seziseze în creația sa tendința conducătoare a epocii noastre, să pătrundă conținutul ei revoluționar, este cel care contribuie la formarea idealului etic și estetic al comunismului.

Partidul cheamă pe toți lucrătorii din domeniul literaturii și artei la o tratare îndrăzneață și inovatoare a temelor contemporaneității. „Spiritul inovator, îndrăznet în redarea artistică a vieții — se spune în Programul P.C.U.S. — se îmbină cu folosirea și dezvoltarea tuturor tradițiilor progresiste ale culturii mondiale".

Această definire a inovației artistice deschide calea unor căutări creatoare îndrăznețe în întruchiparea contemporaneității și în același timp este îndreptată împotriva experimentelor de falsă inovație, formaliste, care sînt atît de caracteristice pentru arta burgheză contemporană.

Pentru o artă autentic contemporană este foarte important să nu piardă legătura cu tradiția, cu acea magistrală a dezvoltării culturii universale progresiste, să nu rupă firul procesului istoric.

Noi apărăm tradiția nu pentru că, așa cum afirmă revizioniștii, arta noastră este inertă sau retrospectivă ci pentru că noi privim cultura noastră socialistă ca un rezultat al experienței spirituale a omenirii din întreaga ei perioadă de existență. În legătură cu aceleași probleme, partidul a dus lupta împotriva Proletcultismului, aceleași principii le apără și acum.

Aceasta însă nu înseamnă că noi sîntem retrograzi în problemele limbajului muzical contemporan. Întruchiparea imaginilor contemporaneității este indisolubil legată cu căutarea noilor mijloace de exprimare.

Dar căutările unei noi forme artistice nu pot fi rodnice dacă ele se transformă într-un scop în sine. Într-o formă artistică elementul nou apare firesc numai atunci cînd este rezultatul unei năzuințe de a întruchipa un conținut nou, imagini noi din viață, cînd compozitorul are în acest sens o concepție precisă.

Noi avem o perspectivă uriașă pentru neîncetate căutări creatoare. În Programul partidului se spune : „În fața scriitorilor, artiștilor plastici, muzicienilor, oamenilor de teatru și cineaștilor se deschide un cîmp vast pentru manifestarea inițiativei creatoare personale, a înaltei măiestrii, pentru diversitatea formelor, stilurilor și genurilor de creație".

Trebuie să recunoaștem că în această privință uneori rămînem mult în urmă, folosim slab posibilitățile care se deschid în fața noastră prin dezvoltarea altor ramuri ale culturii. Sînt unele forme de muzică contemporană ca teleopera, radio-opera și alte genuri muzicale radiofonice care au căpătat la noi o dezvoltare neînsemnată.

Un mare viitor se prevede pentru genurile monumentale, dar nu numai cantatelor și oratoriilor interpretate în sălile de concerte ci și muzicii de forme mari care să sune în zilele solemne și de sărbătoare ca o generalizare artistică a gîndurilor și sentimentelor maselor populare.

Mișcarea muzicală a artiștilor amatori așteaptă de la noi o mai mare diversitate de forme și de genuri.

În prezent în activitatea colectivelor de artiști amatori se simte lipsa unor genuri intermediare între cel al cîntecului și cel al operei din mai multe acte. Nu există diferite forme de mici spectacole muzicale, în sfîrșit, nu există nici opere într-un act de o dificultate nu prea mare. În ultimii ani în cadrul artei amatorilor au apărut numeroase ansambluri de instrumente populare cu o componență foarte variată. Această sferă în genere se află în afara vederilor compozitorilor. De fapt sînt lăsate la voia întîmplării și așa-numitele orchestre și ansambluri de estradă printre care sînt și cele de jazz. Ne lipsesc aproape cu totul lucrări satirice care să biciuiască fenomenele străine de societatea noastră dar care mai există în viața de toate zilele și psihologia oamenilor. Însemnătatea acestui gen de creație artistică a fost clar subliniată de N. S. Hrușciov într-una din cuvîntările sale. Noi trebuie ca pe baza materialului contemporan să facem să renască genul satirei muzicale, reprezentată atît de strălucit în creația vocală a clasicilor ruși.

În Programul P.C.U.S. se mai relevă o altă trăsătură foarte însemnată a artei sovietice și anume diversitatea stilurilor de creație. În trecut se simțea uneori tendința spre nivelarea, spre unificarea mijloacelor artistice. Muzica sovietică se remarca întotdeauna printr-un diapazon larg de personalități creatoare. Totuși tendința despre care am amintit a jucat rolul său negativ în dezvoltarea artei noastre, generînd acea timiditate de idei, teama de căutări, eclectism.

Încercările de a îngrădi manifestarea personalității în artă sînt absolut străine esteticii noastre.

Publicul sovietic se bucură pentru fiecare talent care aduce în tezaurul comun al artei noastre elementul nou, proaspăt, personal. Și invers, la noi trezesc un sentiment de dezamăgire, rutina, mediocritatea, șablonul ce apar în unele lucrări ca urmare a stării de inerție a gîndirii artistice, a sărăciei emoției.

Personalitatea reprezintă o mare forță creatoare și aici talentul joacă un rol uriaș. Dar ce ar reprezenta talentul în arta realismului socialist fără o cointeresare înfocată a artistului în victoria noului, a elementului comunist, cînd imaginile din realitate sînt întruchipate în imagini artistice trecute prin prisma privirii sale asupra vieții, prin flacăra sufletului său.

Parafrazînd puțin cuvintele lui M. Șolohov, am putea spune : „La noi condeiul fiecărui creator scrie liber, în felul său, personal, sentimentele noastre însă sînt unice — ele sînt cu partidul, cu poporul".

★

Uniunea noastră grupează pe compozitori și muzicologi. Această grupare nu este întîmplătoare, ci este firească la fel cum este firesc rolul important al gîndirii estetice în procesul de dezvoltare a creației artistice. Critica noastră muzicală este arma de luptă

a muzicienilor sovietici în afirmarea artei realismului socialist.

Încă Puşkin a spus că critica este ştiinţa de a dezvălui frumuseţile şi lipsurile din lucrările de artă şi literatură. „Ea se bazează... scria el —1) pe cunoaşterea perfectă a regulelor după care se conduce artistul sau scriitorul în lucrările sale, 2) pe studierea profundă a modelelor şi pe observarea eficientă a fenomenelor contemporane remarcabile".

Astfel, cu cuvintele marelui nostru poet sînt formulate cerinţele *înaltului profesionalism* al criticii artistice şi atenţiei ei active, *eficiente* faţă de viaţa contemporană a artei. Aceste două cerinţe fundamentale faţă de critică rămîn în vigoare şi în epoca noastră. Fără cunoaşterea profundă a artei şi fără înţelegerea precisă a sarcinilor ei *contemporane,* rolul criticii artistice nu poate fi împlinit.

Marii reprezentanţi ai gîndirii înaintate ruse ne-au lăsat moştenire şi criteriul fundamental de apreciere a creaţiei artistice : „Considerăm unitate de măsură a unui scriitor sau a unei lucrări — scria Dobroliubov — acel grad în care ele servesc drept *exprimare a năzuinţelor firesti dintr-o anumită epocă, ale unui anumit popor*". Este greu să dăm o definiţie mai bună. Şi apoi, şi pentru noi, adevărata unitate de măsură a artei, a valorii ei sociale este veridicitatea cu care exprimă idealurile epocii, năzuinţele poporului.

În anii care au trecut după Congresul al XXII-lea al Partidului muzicologii sovietici au învins cu succes dogmele ce frînau dezvoltarea gîndirii muzicale-teoretice din perioada cultului personalităţii, s-au eliberat de îngustimea criteriilor care împiedica aprecierea veridică a fenomenelor artistice din trecut şi din prezent. Multe dintre domeniile ştiinţei noastre muzicale s-au îmbogăţit cu lucrări valoroase. Nu avem posibilitatea să enumerăm nici chiar cele mai interesante cărţi şi broşuri editate în ultimii ani. Totuşi voi releva că niciodată nu au apărut atîtea lucrări dedicate culturilor muzicale din republicile noastre frăteşti, ca în perioada la care ne referim. Este vorba şi de seria de broşuri despre muzica republicilor unionale apărută în redacţia lui V. Vinogradov, şi de cartea „Culturile muzicale ale republicilor autonome din RSFSR" apărută în redacţia lui G. Litinski, şi de culegerea de articole despre culturile muzicale din Ucraina, Azerbaidjan, Armenia, Uzbekistan. Toate aceste tipărituri pot fi privite ca o rodnică etapă în elaborarea lucrării capitale a „Istoriei muzicii popoarelor din URSS" la realizarea căreia a început să lucreze Institutul de istorie a artelor.

Am dori ca la elaborarea acestei lucrări să se ţină seama de expunerile critice ale opiniei noastre publice asupra lipsurilor din cele trei volume de „Istoria muzicii sovietice ruse" editate de acelaşi institut. Era vorba de subiectivism în caracterizarea unor fenomene în creaţie, despre rămăşiţe de gîndire dogmatică neînvinse încă într-o serie de capitole ale cărţii.

Muzicienii şi iubitorii de muzică au primit cu interes culegerile de documente şi materiale despre viaţa şi creatia remarcabililor compozitori sovietici N. Miaskovski, S. Prokofiev, I. Dunaevski. Merită relevate substanţialele studii monografice „S. Prokofiev" de I. Nestiev, „A. Haciaturian" de G. Hubov, „D. Şostakovici" de L. Danilevici, „Z. Paliaşvili" de V. Donadze, „A. Spendiarov" de G. Tigranov. A. Sohor a scris o carte cu un bogat conţinut despre cîntecul sovietic rus, L. Mazel şi-a dedicat lucrarea sa „Construcţia lucrărilor muzicale" unor probleme teoretice însemnate. I. Ghirşman a scris „Pentatonica şi dezvoltarea ei în muzica tătară", A. Ogoleveţ — „Cuvîntul şi muzica". Consider necesar să menţionez şi cărţile de popularizare reuşite, adresate maselor largi de cititori — este vorba de broşurile „Prima carte despre muzică" de V. Vassina-Grossman, „Despre arta muzicală" de L. Kulakovski, „Cum să ascultăm muzica" de A. Cernov.

Compozitorul T. Hrennikov dînd citire raportului

Am citat doar cîteva lucrări dedicate muzicii sovietice. Repet că şi în alte sfere ale muzicologiei, la noi au apărut în ultimii ani numeroase lucrări valoroase. Cînd însă vorbim despre critica muzicală trebuie să recunoaştem că, în mare măsură, ea nu răspunde încă cerinţelor timpului nostru.

Articolele şi părerile cu privire la muzica sovietică, la noile lucrări mai sînt încă de multe ori lipsite de o suficientă orientare ideologică, de forţă de generalizare şi de profunzime profesională, elemente care au caracterizat întotdeauna publicistica artistică de partid. Ca şi mai înainte, ne lipsesc cercetări problematice, în care contemporaneitatea muzicală să fie studiată în diversitatea aspectelor ei, ne lipsesc aproape cu desăvîrşire lucrări în care să se analizeze profund stilul, limbajul muzicii sovietice, trăsăturile ei inovatoare, generate de conţinutul nou, socialist. În faţa muzicologilor noştri mai stă sarcina dezvăluirii multilaterale a esenţei realismului socialist în muzică, dezvoltării estetice convingătoare a problemei tradiţiei şi inovaţiei.

Studiem slab procesele care se petrec în arta muzicală din lumea capitalistă. În această perioadă a apărut doar o singură carte în care se face încercarea de a analiza un cerc larg de fenomene din muzica contemporană a Occidentului. Este vorba de cartea lui G. Şneerson „Despre muzica vie şi moar-

tă" în care se face critica curentelor formaliste, aflate la modă în sînul acelei ştiute părţi dintre muzicienii de peste hotare.

Trebuie să spunem că uneori muzicologii noştri nu sînt destul de principiali în aprecierea diferitelor fenomene din arta burgheză a secolului XX. Acest lucru se observă, de pildă, în încercarea de a reabilita unele curente moderniste. Mă refer la discuţiile organizate în ultimul timp de Institutul de istorie a artelor în a căror desfăşurare s-a observat tendinţa de a emite „indulgenţe" expresionismului austrogerman, de a-l considera aproape drept unul dintre cele mai înaintate curente în artă, cuprinzînd muzica din secolul XX. În cuvîntările rostite de un şir de critici de artă şi muzicologi s-a accentuat însemnătatea „progresistă", „de îmbogăţire" a expresionismului pentru întreaga artă contemporană, inclusiv pentru arta noastră sovietică.

Desigur că acest gen de „descoperiri" nu îmbogăţeşte practica noastră de creaţie şi de fapt ele ne întorc la o etapă străbătută de mult de muzica sovietică.

În faţa muzicologiei sovietice stau sarcini mari. Cheia rezolvării lor cu succes constă în faptul ca munca din toate domeniile muzicologiei — al teoriei, istoriei, folcloristicii şi din toate genurile ei — de la cercetările ştiinţifice şi pînă la broşuri de popularizare sau cronici, trebuie să fie strîns legată de practica creaţiei, de problemele de stringentă actualitate ridicate de noua etapă de dezvoltare a artei muzicale sovietice. Vladimir Ilici Lenin arăta că Programul partidului reprezintă un important material pentru propagandă şi agitaţie.

În faţa presei noastre muzicale, a criticilor, a lectorilor stă sarcina de a face o largă propagandă a tezelor estetice înscrise în noul Program al P.C.U.S.

★

O însemnătate deosebită pentru construcţia culturii comuniste o are unitatea ideologică a naţiunilor socialiste, apropierea culturilor lor. Voi aminti remarcabilele cuvinte din Programul partidului dedicate acestei probleme :

„Atribuind o importanţă hotărîtoare dezvoltării conţinutului socialist al culturilor popoarelor U.R.S.S., partidul va sprijini continua lor îmbogăţire şi apropiere reciprocă, consolidarea bazei lor internaţionaliste şi, prin aceasta, formarea viitoarei culturi unice general umane a societăţii comuniste".

Acestea sînt sarcinile-program, pe care partidul le-a pus în faţa detaşamentului multinaţional de activişti ai culturii socialiste.

În anii dintre congresele al II-lea şi al III-lea, organizaţia noastră de creaţie s-a întărit şi mai mult s-a transformat într-o forţă puternică şi activă. Uniunea Compozitorilor are în rîndurile sale reprezentanţi a 42 de naţionalităţi. Acest fapt constituie într-adevăr o comuniune frăţească între activişti ai culturii muzicale socialiste.

În procesul construcţiei comuniste naţiunile socialiste se apropie tot mai strîns, se apropie culturile lor. Drumul spre viitoarea contopire a naţiunilor trece prin dezvăluirea maximală a tot ceea ce-i valoros în fiecare cultură naţională.

La Congresul al XXII-lea al P.C.U.S., N. S. Hrusciov a spus : „În problema naţională în condiţiile socialismului, acţionează două tendinţe progresiste interdependente. În primul rînd, are loc o dezvoltare impetuoasă şi multilaterală a fiecărei naţiuni ... În al doilea rînd, sub steagul internaţionalismului proletar are loc o apropiere tot mai mare între naţiunile socialiste, se intensifică influenţarea şi îmbogăţirea lor reciprocă".

Păşind spre o cultură comună pentru toate naţiunile sovietice, noi apărăm în acelaşi timp fundamentul naţional al muzicii, am luptat şi vom lupta împotriva tendinţelor cosmopolite, atît de tipice pentru arta burgheză.

Dezvoltarea culturilor noastre naţionale are loc nu într-un cadru închis ci în contact şi într-o complexă influenţă reciprocă cu culturile republicilor frăţeşti. În Programul partidului se spune că în acest proces o însemnătate hotărîtoare o are dezvoltarea „conţinutului socialist" al culturilor popoarelor din URSS. Iată de ce este atît de important în arta noastră să ne adresăm temei sovietice, temelor contemporaneităţii socialiste. Imaginile bucuriilor noastre comune, ale mîniei noastre, ideile păcii, ale muncii comuniste, ale frăţiei între popoare, idei care ne frămîntă pe noi toţi — tot „cea ce respiră, pentru ce luptă şi cu ce trăieşte" familia sovietică unită, toate acestea ne apropie între noi, dînd naştere în formă artistică acelui element comun din lucrările noastre. Sub influenţa noului conţinut şi a contactului tot mai larg dintre culturile muzicale se creează noi tradiţii artistice. În practica muzicală apare polifonia la popoarele care mai înainte nu o cunoşteau, ia naştere arta baletului într-o ţară unde dansul n-a existat niciodată (de pildă în Kirghizia), într-o serie de culturi naţionale se dezvoltă cu succes genuri noi pentru ele ca de pildă cele corale, simfonice, de cameră, de operă.

Dezvoltîndu-se pe baza tradiţiilor lor naţionale, fiecare dintre culturile muzicale ajunge în acelaşi timp să fie tot mai mult percepută de milioane de oameni ale diferitelor naţiuni. În procesul acesta sînt învinse treptat trăsăturile îngust locale, acea atmosferă arhaică, acea pasiune pentru exotismul vremurilor de altă dată, apar tot mai reliefat trăsăturile unei sinteze înalte a artei multinaţionale sovietice.

„Formele culturii naţionale nu se anchilozează, ci sînt în continuă perfecţionare, spunea N. S. Hrusciov, formele învechite, care nu corespund sarcinilor construcţiei comuniste, cad în desuetudine, şi apar forme noi. Folosirea coloritului naţional în literatură şi artă este foarte firească. Adeseori însă ne lovim şi de manifestări de arhaism în acest domeniu... Or, viitorul aparţine numai formelor corespunzătoare epocii noastre".

★

Activitatea Uniunii noastre este apreciată în primul rînd după rezultatele ei în creaţie. Noi însă nu putem să mărginim discuţia la Congres doar la problemele de creaţie în înţelesul propriu-zis al

cuvîntului. În epoca sovietică s-a format un nou tip de lucrător în domeniul artei, a cărui trăsătură importantă este îmbinarea organică a activității de creație cu cea obștească. Artistul nostru devine simultan și educator-propagandist iar munca sa de creație este foarte strîns legată de activitatea sa obștească.

Toate formele de activitate obștească sînt foarte importante și pur și simplu indispensabile, întrucît uniunea noastră este prin natura sa o organizație obștească iar participarea tuturor membrilor ei în viața organizației nu este doar declarativ trecută în statut ci este sugerată de activitatea zilnică. Chiar mai mult decît atît, am impresia că a venit momentul să le spunem sincer acelor tovarăși ai noștri care, din cine știe ce motive, cred că a fi membru al Uniunii Compozitorilor îți dă dreptul să ceri multe de la uniune însă nu te obligă s-o ajuți cu ceva.

Nu trebuie uitat principalul : uniunea nu există pentru sine, iar activitatea noastră obștească trebuie să fie apreciată în primul rînd după rolul practic pe care-l avem în construirea culturii muzicale socialiste.

În ciuda existenței încă a unor lipsuri serioase, astăzi avem toate temeiurile să spunem că compozitorii și muzicologii sovietici au întărit vizibil legăturile obștești și de creație cu viața. Viața noastră este atît de bogată și de variată încît orice compozitor, orice muzicolog poate găsi în ea ceea ce corespunde mai mult înclinațiilor sale personale.

În primul rînd este vorba de un ajutor activ dat mișcării muzicale de artiști amatori. Este un făgaș foarte important, foarte folositor al activității noastre obștești, care trebuie lărgit și adîncit prin toate mijloacele.

În al doilea rînd, a crescut vizibil numărul concertelor dedicate unui autor, întîlnirilor de creație, discuțiilor mari, serioase pe teme legate de unele probleme vitale ale culturii și artei.

În al treilea rînd, sînt universitățile de cultură, lectoratele unde în special muzicologii noștri (de asemenea și compozitorii) țin pe umerii lor sarcina principală a propagării cunoștințelor muzicale în mijlocul celor mai largi mase ale poporului. Uneori înclinăm să subapreciem însemnătatea muncii de lector. Fără să diminuăm cu nimic însemnătatea creării unor studii în mai multe volume de istorie și teorie a muzicii, trebuie să spunem că în prezent un cuvînt viu despre muzică reprezintă o verigă deosebit de necesară care face legătura între arta mare și masele largi populare.

Mă voi opri la două probleme de însemnătate primordială. Una dintre acestea este educația muzicală și estetică a copiilor și tineretului. Anul trecut conducerea Uniunii Compozitorilor din URSS a dedicat acestei probleme o plenară specială. Plenara a luat o hotărîre bună : „Este necesar să se lichideze părerea greșită asupra muzicii pentru copii și tineret ca fiind doar unul dintre numeroasele genuri muzicale. Muzica pentru copii și tineret înseamnă educația sferei spirituale a tinerilor cetățeni ai Patriei noastre iar renunțarea de

Aram Haciaturian

a participa în această muncă este egală cu renunțarea de a participa în educația comunistă a generațiilor care cresc".

Din păcate, angajamentele în legătură cu educația muzical-estetică a copiilor și tineretului au fost îndeplinite de noi într-o mică măsură. Ca și mai înainte, se scrie puțină muzică pentru copii și tineret, ca și mai înainte, doar o mică parte dintre compozitori și muzicologi își dedică forțele și capacitatea muncii nemijlocite cu copiii și cu tineretul. În noul Program al PCUS se spune : „Partidul acordă o însemnătate deosebită educației tinerei generații". Aceste cuvinte trebuie să le considerăm ca un ghid de acțiune în munca noastră de creație și organizatorică.

A doua problemă este acea a creării unei literaturi necesare pentru realizarea cu succes a grandioasei sarcini de educație estetică a întregului popor, pusă de Programul PCUS. Mă refer la note și la cărți de muzică. Este necesar un repertoriu pentru toate genurile și formele de activitate muzicală a artiștilor amatori și pentru practicarea muzicii la domiciliu, care treptat se va răspîndi tot mai mult. Sînt necesare de asemenea broșuri și cărți despre muzică de cele mai diferite feluri în ce privește temele ce le abordează și forma expunerii — pentru școli, pentru colectivele muzicale, pentru compozitorii artiști amatori, pentru uriașa armată a simplilor iubitori de muzică.

În Programul PCUS se spune : „Dezvoltarea și îmbogățirea tezaurului artistic al societății se

realizează pe baza îmbinării activității de masă a artiștilor amatori cu cea a artiștilor profesioniști. Iar datoria noastră directă este să avem o grijă permanentă pentru creșterea și formarea talentelor din popor, din mijlocul cărora arta sovietică de profesie va sorbi forțe creatoare mereu noi, care contribuie la înflorirea culturii artistice a societății comuniste.

★

Analizînd problemele de creație și pe cele de ordin organizatoric ce stau în fața artei muzicale a Patriei noastre, nu trebuie uitat că muzica sovietică se dezvoltă nu izolat de progresul general al culturii muzicale universale. Sînt bine cunoscute strălucitele succese ale creației compozitorilor sovietici pe cele mai bune scene de concerte ale lumii, izbînzile obținute în străinătate de interpreții noștri. În special operele și baletele lui Prokofiev sînt în prezent montate aproape pe toate scenele teatrelor mari din lume, iar după numărul de interpretări ale lucrărilor simfonice (aceasta potrivit unei statistici americane), Prokofiev ocupă în mod constant primul loc printre toți compozitorii secolului al XX-lea.

După cel de-al doilea Congres al compozitorilor din U.R.S.S., legăturile noastre de creație și practice cu lumea muzicală de peste hotare s-au lărgit și s-au consolidat într-o măsură însemnată. Uniunea Compozitorilor a primit în această perioadă aproximativ 250 de delegați de peste hotare din circa 30 de țări. 215 dintre membrii Uniunii noastre au făcut parte din delegațiile trimise în diferite țări ale Europei, Asiei, Americii și Africii. S-a accentuat schimbul de tipărituri de note, discuri, presă periodică muzicală, cărți. În 1960 Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S. a devenit membru definitiv al Consiliului muzical internațional U.N.E.S.C.O.

Datorită lărgirii legăturilor internaționale, în programele orchestrelor și soliștilor noștri, în transmisiunile radiofonice au început să apară tot mai des lucrări ale compozitorilor contemporani de peste hotare. Desigur că noi nu sîntem pe deplin satisfăcuți de volumul în care este interpretată la noi muzica contemporană de peste hotare. Astfel, organizațiile noastre de concerte nu au reușit pînă în prezent să pună la punct o informare sistematică a auditorilor sovietici asupra creației compozitorilor din toate țările socialiste, care se dezvoltă pe baza principiilor caracterului popular și partinității artei : firește că în procesul de formare a culturilor muzicale din Uniunea Sovietică și a celorlalte țări ale socialismului există multe laturi comune.

Se înțelege că practica de creație din diferite țări ridică o serie întreagă de probleme complicate, care prezintă un mare interes pentru o analiză comună tovărășească, pentru organizarea unor discuții prietenești, sincere. Din păcate noi nu ne folosim întotdeauna de posibilitățile ce ni se oferă pentru organizarea unor astfel de întîlniri. Sistemul contactelor între muzicienii din țările socialiste are, fără îndoială, nevoie să fie îmbunătățit ; el trebuie să devină mai larg și mai elastic. Noi trebuie să ne cunoaștem mai bine unul pe altul ; să facem neîncetat schimb de experiență în creație.

Posibilități uriașe, încă nedezvăluite, sînt cuprinse în arta țărilor coloniale și semicoloniale, care astăzi se trezesc la o viață nouă, independentă. Eliberate de dependența lor colonială, popoarele caută să-și dezvolte arta lor națională. Le dorim din suflet prietenilor și colegilor din aceste țări succese mari pe drumul înfloririi culturilor lor naționale.

Muzicienii sovietici au o atitudine plină de respect și de încredere față de activitatea tuturor artiștilor-umaniști cinstiți și sinceri, care prin creația lor servesc măreței cauze a luptei pentru pace, pentru fericirea oamenilor, pentru progresul adevărat al artei. Trebuie spus fără ocolișuri că mulți dintre artiștii progresiști din Apus trăiesc și lucrează foarte greu în condițiile în care criza artei muzicale burgheze se adîncește tot mai mult, se fac tot mai simțite manifestările diforme ale decadenței în muzică.

Ar fi naiv să credem că decadentismul din muzica contemporană se limitează la unele manifestări extreme ale „avangardismului" de felul cum ar fi, de pildă, „muzica" concretă sau electronică. Simptomele și formele decăderii, dezumanizării artei muzicale sînt foarte variate. Desigur că în primul rînd este vorba de dodecafonie și de sistemele ce derivă din ea, al căror dogmatism distruge personalitatea în creație, particularitățile naționale ale muzicii, ucide libertatea gîndirii creatoare. În genere, aceste sisteme servesc ca mijloc de exprimare a unei lumi văzute prin prisma catastrofei, a goliciunii sufletești, a unor stări mistice și de delir.

Dar mai există o variantă a decadentismului muzical — este vorba de „industria" muzicii și a dansului de lume, cu ajutorul căreia businessmanii americani ai artei caută să răspîndească monstruozitățile rock-and-roll-ului și ale twistului în lumea întreagă.

Poziția muzicienilor sovietici cu privire la toate curentele și variantele artei muzicale decadente burgheze este clară. Lupta împotriva ideologiei burgheze în artă constituie o parte indisolubilă din acea luptă ideologică pe care o duce partidul nostru, poporul nostru, demascînd esența antipopulară, reacționară a capitalismului. Știm că în disputa pe tărîm estetic dintre cele două lumi, adevărul este de partea noastră, iar acest adevăr atrage și va continua să atragă de partea ideilor noastre pe acei artiști cărora le este scumpă înalta menire etică a artei, de a trezi în oameni sentimente bune, luminoase.

★

Sarcinile creației muzicale sovietice în noua etapă pretind perfecționarea tuturor formelor de lucru ale uniunilor de compozitori. În ultimii ani legăturile noastre obștești s-au lărgit, rolul uniunilor în viața muzicală a țării devine tot mai activ. Dacă nu putem încă spune că trăsăturile mărginirii profesionale din munca organizației au fost pe deplin înlăturate, este totuși incontestabil că în această direcție s-au făcut pași serioși.

Dezvoltînd însă sfera activităţii noastre obşteşti, noi am slăbit atenţia faţă de viaţa interioară a uniunilor — este vorba de formele contactului de creaţie a compozitorilor şi muzicologilor, de crearea unei atmosfere de încredere tovărăşească, de cointeresarea profundă a tuturor la succesele fiecărui membru al colectivului de creaţie. Numai în aceste condiţii se va putea dezvolta şi o critică prietenească, sinceră, nepărtinitoare — cea mai importantă forţă motrice a artei noastre. Şi dacă un simptom de atmosferă sănătoasă dintr-o organizaţie de creaţie îl constituie predominarea în cadrul ei a unui spirit critic viu, atunci trebuie să recunoaştem că la noi acesta nu este întru totul satisfăcător. Este absolut vizibilă legătura dintre caracterul estompat al gîndirii critice din plenare şi audiţii şi inerţia vieţii zilnice din secţiile de creaţie ale uniunilor de compozitori.

Despre toate acestea se vorbeşte deseori, uneori se produc schimbări în structura organizatorică a uniunilor, schimbări care nu aduc un folos prea mare în îmbunătăţirea situaţiei.

Principala cauză a acestor lipsuri constă în faptul că oricît de paradoxal ar fi problemele de creaţie, contactul de creaţie cu oamenii, ocupă în activitatea conducerii uniunilor un loc foarte modest.

Vor trebui schimbate multe lucruri în metodele, în stilul muncii noastre, va trebui să ne eliberăm în mod hotărît de tot ce împiedică Uniunea Compozitorilor să fie ceea ce trebuie să fie — o organizaţie cu adevărat obştească, de creaţie, a cărei activitate să fie bazată pe manifestarea la maximum a iniţiativei, a inteligenţei, a gîndirii critice din partea tuturor membrilor colectivului de compozitori şi muzicologi.

★

Succesele muzicii sovietice constituie o bază sigură pentru progresul nostru spre noi cuceriri în creaţie. Cele mai bune modele din muzica sovietică se bucură de o autoritate şi recunoaştere universală. Exprimînd ideile înaintate ale contemporaneităţii, muzica sovietică devine tot mai mult o forţă de atracţie pentru muzicienii progresişti, pentru oamenii simpli din multe ţări ale lumii. La Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. a fost dată o înaltă apreciere succeselor artei sovietice, în acelaşi timp şi ale muzicii. Datoria tuturor compozitorilor şi muzicologilor este de a justifica încrederea Partidului Comunist şi de a obţine succese noi în creaţie, demne de măreaţa epocă a construirii comunismului.

Ideile afirmării libertăţii, dreptăţii, frăţiei între oameni, proclamate de noul Program al partidului, au răsunat în întreaga lume. Aceste idei au inspirat deja în repetate rînduri muza artei noastre. În trecut, o întruchipare grandioasă a lor o constituie Simfonia a IX-a de Beethoven. Datoria sfîntă a artiştilor contemporani este de a cînta ideile care acum, pentru prima oară în istoria omenirii au devenit reale. În special muzica are posibilitate să facă acest lucru. A-l încînta pe om cu romantismul ideilor întipărite în Programul partidului, a-l însufleţi la lupta pentru deplina lor victorie — aceasta este nobila şi minunata misiune a compozitorilor sovietici.

D. Şostakovici acompaniind lieduri proprii în sala mică a Conservatorului din Moscova

Al III-lea Congres al compozitorilor sovietici

de ZENO VANCEA

Între 26 și 31 martie 1962 a avut loc la Moscova cel de-al III-lea Congres al compozitorilor din Uniunea Sovietică cu participarea a 400 de delegați reprezentînd circa 2000 de compozitori, critici muzicali și muzicologi. Congresul a avut loc la cinci ani după cel de-al II-lea Congres, și a fost organizat cu scopul de a examina realizările muzicii sovietice în lumina Hotărîrilor celui de-al XXII-lea Congres al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică, care a arătat sarcinile artei sovietice în perioada de trecere de la socialism la construirea comunismului.

Concluziile care s-au desprins din dezbaterile Congresului au o importanță deosebită nu numai pentru compozitorii sovietici, ci pentru toți compozitorii din lumea întreagă, constituind un prețios îndreptar în munca lor de creație. Subliniind încă o dată adînca semnificație socială a muzicii, rolul ei important în educarea socială a maselor, toți vorbitorii la Congres și moțiunea votată în încheierea lucrărilor Congresului au respins arta formalistă decadentă din Occident și au insistat asupra sarcinii de căpetenie a compozitorilor. Inspirîndu-se din marile teme ale contemporaneității noastre: construirea comunismului, lupta pentru libertate a popoarelor înrobite de colonialiști, lupta pentru pace și înfrățirea popoarelor, compozitorii sînt chemați să creeze o artă bogată în conținut, cu o mare forță de emoționare, măiestrită ca formă, folosind un limbaj contemporan care să rezulte din dezvoltarea creatoare a celor mai nobile tradiții progresiste ale muzicii.

Deschiderea Congresului a avut loc în istorica sală a Kremlinului, ședința festivă fiind onorată

de prezența membrilor Comitetului Central al P.C.U.S. și ai guvernului sovietic în frunte cu tovarășul Nikita Sergheevici Hrusciov.

În numele Comitetului Central al P.C.U.S., tov. M. A. Suslov a rostit o cuvîntare de salut, felicitînd pe compozitorii sovietici pentru realizările lor în spiritul Hotărîrii celui de al XXII-lea Congres și îndemnîndu-i de a stărui și mai departe în a da patriei sovietice o artă demnă de măreața epocă de construire a comunismului. Tov. Suslov a arătat că construirea comunismului nu poate fi decît opera întregului popor muncitor și va fi realizată cu atît mai repede cu cît va crește conștiința comunistă a tuturor cetățenilor : „Muzica este o artă cu o mare forță emoțională ; ea reprezintă un mijloc important de formare a conștiinței, a ideilor morale și estetice. Dacă aspirațiile și sentimentele elevate sînt exprimate într-o frumoasă formă artistică, muzica trezește un ecou în inimile contemporanilor noștri și îi stimulează la noi fapte. C.C. al P.C.U.S. constată cu satisfacție că arta muzicală sovietică se află în plin avînt, că muzica sovietică ocupă un loc tot mai important în viața culturală sovietică, că opera compozitorilor sovietici se dezvoltă în legătură strînsă cu viața, reflectă din ce în ce mai bine activitatea omului sovietic".

Tov. Suslov a mai arătat că în procesul de formare a conștiinței comuniste, compozitorilor le revine un rol important ; reflectînd în opera lor tot ce este nou în viața oamenilor sovietici, muzica de toate genurile scrisă de compozitori, de la genul de operă și balet pînă la cîntecul de masă, trebuie să încălzească inimile ascultătorilor, să-i înflăcăreze, să-i mobilizeze la gigantica operă de construire a comunismului.

Arătînd că nota dominantă a muzicii contemporane sovietice realist socialistă nu poate fi alta decît aceea de romantism revoluționar, de eroism, de elan și viguros optimism izvorît din realizările prezentului și nestrămutata încredere în viitor, tov. N. A. Suslov a urat succese tot mai mari compozitorilor sovietici și compozitorilor progresiști din întreaga lume.

În numele compozitorilor sovietici, Dmitri Șostakovici a adus mulțumiri Comitetului Central pentru încrederea și sprijinul acordat. Apoi a luat cuvîntul compozitorul Tihon Hrennikov, Prim secretar al Uniunii Compozitorilor Sovietici, care în amplul său raport a făcut o trecere în revistă a muncii din ultimii cinci ani. (Vezi materialul în paginile anterioare ale revistei N.R.).

Vorbitorii care au luat cuvîntul în cursul dezbaterilor, au mulțumit conducerii Partidului pentru atenția pe care o acordă compozitorilor. A face muzica accesibilă milioanelor de auditori, a apropia muzica tot mai mult de viață este dorința de care sînt animați compozitorii sovietici. Mulți vorbitori au tratat tema măiestriei, a legăturii între tradiție și inovație, a caracterului popular, a temei contemporane în muzică. S-a arătat, printre altele, că noul trebuie să fie organic legat de concepția despre înaltul rol social al operei de artă. Căutarea noului ca scop în sine este lipsită de sens și de perspective de dezvoltare.

În următoarele cinci zile ale dezbaterilor, care au avut loc în sala de ședințe a Casei Scriitorilor, au luat cuvîntul cei 50 de vorbitori. Au fost prezentate dări de seamă amănunțite despre dezvoltarea culturii muzicale din republicile unionale, arătîndu-se succesele, unele rămîneri în urmă, cauzele acestora și calea remedierii lor în viitor, pe baza experienței din cei cinci ani trecuți.

Vorbitorii au insistat asupra importanței educației muzicale a maselor și au accentuat necesitatea unor noi metode mai eficiente pentru obținerea celor mai bune rezultate. Au fost impresionante relatările mai multor referenți despre întîlnirea compozitorilor cu masele, oamenii din cele mai îndepărtate colțuri ale Uniunii Sovietice, care au stat de vorbă cu compozitorii, arătînd ce doresc ei de la aceștia.

Mulți vorbitori au insistat asupra necesității îmbunătățirii unor aspecte ale învățămîntului muzical în școlile de diferite grade, asupra necesității de a le înzestra cu un repertoriu de toate treptele, pentru satisfacerea trebuințelor artistice ale școlarilor, adulților, integrați în mișcarea muzicală de amatori, care an de an ia un avînt tot mai mare, cuprinde mase din ce în ce mai largi.

Un interes deosebit a suscitat printre participanții la Congres luările de cuvînt ale lui D. Șostakovici și D. Kabalevski. Subliniind cele cuprinse în raportul general al Primului Secretar T. Hrennikov, referitor la respingerea categorică a formalismului cultivat de mulți compozitori occidentali, Șostakovici a supus unei severe critici sistemul dodecafonic, experimentările de muzică concretă, electronică ; s-a arătat caracterul *inuman* al așa-zisei „muzici" formaliste accentuîndu-se că numai legătura organică cu tradiția garantează viabilitatea inovațiilor, foarte necesare de altfel pentru o îmbogățire a mijloacelor de expresie, pentru tălmăcirea unui conținut nou contemporan. Afirmînd că un nou conținut de idei și sentimente cere neapărat și noi mijloace de exprimare, Șostakovici a arătat încă că aceste noi mijloace trebuie să fie într-un perfect acord cu conținutul, cu trebuința lăuntrică a compozitorului de a găsi pentru noul conținut pe care vrea să-l redea, mijloacele adecvate de exprimare.

În cuvîntarea sa, Kabalevski a insistat de asemenea asupra noului în muzică, asupra necesității de a cunoaște tot ce este valoros și progresist în creația muzicală mondială : „Compozitorul nu trebuie să se hrănească numai cu fructele din grădina sa proprie" ; dar trebuie făcută o alegere judicioasă din noianul de inovații reale și pseudoinovații, dintre acelea care folosesc dezvoltării muzicii, contribuie la o justă educare estetică a oamenilor și acelea care duc — ca exemplu dodecafonismul — inevitabil la un impas în creație. În continuare s-a ocupat de necesitatea unor reforme în domeniul instrucției muzicale a tineretului, a arătat că preferința unei părți a tineretului pentru muzica de dans cosmopolită provine dintr-o orientare și educare greșită, a căror răspundere o poartă educatorii. Subliniind rolul deosebit de important al cîntecului de masă în educarea conștiinței cetățenești, Kabalevski a făcut un apel la compozitori de a

contribui la o nouă perioadă de înflorire a cîntecului de masă, care în trecut a avut parte de maeştri ca de exemplu I. Dunaevski.

La dezbaterile Congresului au participat şi muzicologii. Cunoscutul muzicolog I. Keldîş, autorul unei „Istorii a muzicii ruse şi sovietice" — lucrare bine cunoscută şi apreciată şi peste hotarele Uniunii Sovietice — a sintetizat în cuvîntarea sa cele expuse de muzicologii care au luat cuvîntul mai înainte. Arătînd succesele obţinute în diferitele ramuri ale muzicologiei sovietice, el a menţionat şi unele lipsuri, ca de exemplu acelea din domeniul esteticii muzicale, al criticii etc. atrăgînd atenţia asupra faptului că faţă de dezvoltarea impetuoasă a creaţiei, muzicologia se dezvoltă într-un ritm mai lent, astfel încît există pericolul unei rămîneri în urma creaţiei muzicale, ivirea unui decalaj între activitatea muzicală practică şi cea din domeniul teoriei.

Între cuvîntările delegaţilor sovietici, au luat cuvîntul şi delegaţii străini, care au adus salutul compozitorilor din ţara lor Congresului. Autorul acestor rînduri a avut cinstea de a rosti salutul său în numele Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

În ziua de 31 martie a avut loc şedinţa de închidere a Congresului tot în Sala Mare a Kremlinului, în care a avut loc şi şedinţa de deschidere. Cuvîntarea de închidere a fost rostită de Primul Secretar Tihon Hrennikov, după care a fost dată citire moţiunii şi telegramei de mulţumire adresată Comitetului Central al P.C.U.S.

După închiderea lucrărilor Congresului a avut loc o mare recepţie în impunătoarea sală „Gheorgheevskaia" din Kremlin, la care au luat parte tov. Nikita Sergheevici Hrusciov şi alţi membri ai C.C. al P.C.U.S. şi ai Guvernului Sovietic. Recepţia a avut loc într-o atmosferă caldă. După salutul adresat tovarăşului Hrusciov de către T. Hrennikov, delegaţii străini au rostit alocuţiuni de salut, urînd succese tot mai mari muzicii sovietice.

În timpul recepţiei a luat cuvîntul tov. N. S. Hrusciov. Exprimîndu-şi satisfacţia că muzica sovietică se află în plin avînt, că creatorii de artă înţelegînd menirea lor sînt ataşaţi cauzei construirii comunismului, tov. Hrusciov a îndemnat pe compozitori să scrie o muzică iubită de mase, care să-şi poată îndeplini misiunea ei educativă. Cei ce nu vor scrie lucrări care să satisfacă cerinţele auditoriului sovietic, din ce în ce mai exigent, vor rămîne singuri şi nebăgaţi în seamă de către acesta. În încheiere, a urat compozitorilor sovietici succese noi în munca lor de creaţie.

D. Kabalevski cîntînd în reducţie de pian opera sa „Familia lui Taras"

Concomitent cu lucrările Congresului a avut loc şi trecerea în revistă a celor mai bune lucrări din ultimii cinci ani, în cadrul a şase concerte şi spectacole de operă şi balet.

Deşi toate lucrările prezentate la concert au fost la un considerabil nivel artistic, unele au ieşit în evidenţă mai mult, graţie forţei lor expresive, prospeţimii limbajului, unei note personale mai mari a autorilor respectivi. O impresie profundă a produs executarea celei de-a XII-a Simfonii a lui Şostakovici, închinată marilor evenimente revoluţionare din 1917, dominate de uriaşa figură a lui Lenin. Atît pregnanţa ideilor tematice, cît mai ales magistrala lor dezvoltare, au făcut o impresie profundă asupra auditorului. Spre deosebire de celelalte simfonii ale lui Şostakovici, cu un conţinut liric-dramatic, cu un fond emoţional în general tragic (cu excepţia celei de-a noua Simfonii de adevărat spirit mozartian), Simfonia a XII-a are un caracter mai mult epic, continuînd linia simfoniilor lui Borodin-Rimski-Korsakov, reprezentînd o impresionantă frescă istorică de proporţii. Din domenii emoţionale deosebite izvorăşte cea de-a IV-a Simfonie a lui Şostakovici, executată în primă audiţie la 22 de ani după ce a fost compusă. În urma criticilor care i-au fost aduse lui Şostakovici cu ocazia reprezentării operei „Lady Macbeth din ţinutul Mţensk", compozitorul a retras simfonia în timpul repetiţiei generale. După părerea noastră, această simfonie este poate una dintre cele mai originale, cele mai profunde şi monumentale lucrări ale marelui compozitor sovietic ; limbajul ei este foarte apropiat de cel al primei sale simfonii, însă temele sînt poate mai pregnante, caracterul lor contrastant şi mai reliefat, şi astfel şi dezvoltarea lor capătă în momentele de culminaţie, expresia unui zguduitor tragism.

Din sferele luminoase ale vieţii izvorăşte conţinutul lucrării lui A. Haciaturian „Oda Bucuriei". Caracterul luminos festiv al lucrării este acentuat şi prin imaginea vizuală pe care i-o dă estrada de concert auditoriului ; pe scenă au apărut circa 40 de copii aleşi dintre cei mai buni elevi ai claselor de vioară ale şcolilor muzicale din Moscova, încadraţi de zece tinere harpiste, iar în ambele laturi ale estradei era aşezat corul „Şveşnicov". După o introducere executată la unison de orchestra de viori a copiilor susţinută şi de ample acorduri ale harpelor, în care pasajele vioaie duc la o mare creştere, îşi face intrarea şi orchestra simfonică acompaniind un solo vocal foarte expresiv ; de un efect dinamic deosebit de impresionant este intervenţia corului în fortissimo la un punct culminant al dezvoltării tematice. Lucrarea lui Haciaturian poartă amprenta caracteristică a stilului său, impregnat de folclorul armenesc atît de viu şi colorat.

În ce măsură cunoscutul compozitor sovietic a reuşit să-şi formeze din folclorul patriei sale un limbaj caracteristic naţional şi totodată personal, bogat în posibilităţi expresive, a demonstrat şi o

altă lucrare a sa, anume baletul „Spartacus". Suferința sclavilor, desfrîul patricienilor romani, dorința de libertate a gladiatorilor sînt cît se poate de convingător ilustrate printr-o muzică sugestivă de mare forță dramatică.

Lucrările compozitorilor armeni au ocupat un loc important în programele concertelor pe care le-am ascultat și nimic nu demonstrează mai bine posibilitățile de dezvoltare a resurselor folclorice, decît faptul că, în afară de Haciaturian, încă alți mulți compozitori de talent ca : E. Mirzoian, A. Babadjanian, A. Arutiunian, pornind de la aceeași bază folclorică, și-au format fiecare un stil cu totul personal. Simfonia pentru coarde și timpani a lui Mirzoian, o lucrare remarcabilă, bogată în material tematic nou și interesant, variată din punct de vedere ritmic, bine închegată ca formă, a fost printre lucrările cel mai viu aplaudate de public.

Într-un concert de muzică de cameră am ascultat o Sonată pentru vioară și pian de Babadjanian ; spre deosebire de factura mai mult omofon-ritmică a celorlalți compozitori din Armenia, Babadjanian, ale cărui lucrări se disting întotdeauna printr-o nobilă esență melodică, folosește o convingătoare scriitură polifonă. Mi-a plăcut mult și o Cantată a lui Arutiunian. Melodiile în spirit popular sînt învesmîntate într-o haină armonică interesantă, prin folosirea unor combinații inedite ; orchestrația se distinge printr-un diferențiat colorit.

Marea înflorire a muzicii este caracteristică pentru creația muzicală a tuturor popoarelor U.R.S.S., fie că este vorba de compozitorii gruzini, turcmeni, azerbaidjeni, ciuvași, tătari etc., pretutindeni găsim aceeași impresionantă desfășurare a forțelor creatoare. Popoare care pe timpul regimului țarist au fost supuse unui regim de cruntă împilare națională și exploatare economică, ținute în întuneric, s-au dezvoltat în anii puterii sovietice în mod impetuos și astăzi, într-o nobilă emulare, fiecare după sensibilitatea sa, contribuie la permanenta îmbogățire a patrimoniului cultural comun al patriei sovietice.

Compozitorii din republicile unionale acordă o atenție deosebită operei și baletului, genuri prin excelență accesibile și populare, care oferă un minunat cadru pentru valorificarea bogăției folclorice muzicale și literare. Libretele se inspiră din legende, basme sau din trecutul eroic al popoarelor respective, precum și din realitatea de azi, din contemporaneitatea sovietică.

În această ordine de idei trebuie să amintim opera „Mîndria" a compozitorului gruzin Taktakișvili, prezentată integral într-o audiție de concert, precum și fragmente din operele „Hamza" de S. Babaev și arii din opera „Aina" de Sapoșnikov și Ovezov, din opera „Ciapai" de Mokrousov ș.a.

Dintre lucrările maeștrilor artei sovietice, bine cunoscuți de publicul nostru, trebuie să amintim Sonata pentru violoncel a lui D. Kabalevski, o lucrare foarte expresivă, de o nobilă esență melodică, pe care o recomandăm cu toată căldura soliștilor noștri precum și Concertul pentru vioară al lui T. Hrennikov, a cărui introducere în programele vio-

De la stînga la dreapta : I. Șaporin și T. Hrennikov (prim plan), Mirzoian, Niazi, Taktakișvili, Ismaghilov și Jiganov (în al doilea plan)

loniștilor ar constitui o reală îmbogățire a repertoriului lor.

O impresie puternică mi-a făcut și executarea la unul din concerte a „Oratoriului patetic" al lui Sviridov, cunoscut și iubitorilor noștri de muzică de la prezentarea sa în actuala stagiune de către corul și orchestra Filarmonicii „George Enescu".

Printre lucrările care s-au bucurat de o primire deosebit de călduroasă din partea publicului, trebuie să mai amintim Simfonietta de M. Vainberg, Simfonietta de Tamberg și ciclul de piese pentru orchestră intitulat „Don Quijotte — gravuri muzicale după Cervantes" de talentatul autor al baletului „Calea trăsnetului" — Kara Karaev.

Prezentarea în cadrul acestor concerte a lucrărilor a doi tineri compozitori între 25—26 de ani, anume Cantata „Celor vii în numele celor morți" de Lazarev, din Republica Moldovenească, și „Suita de cîntece ukrainiene" de Grabovski, au demonstrat convingător nu numai talentul, excelenta pregătire profesională a acestor tineri, dar și importanța care se acordă mlădițelor muzicii sovietice.

Trecerea în revistă a creației din ultimii cinci ani, — zile de sărbătoare ale muzicii sovietice, — a demonstrat bogăția și vigoarea artei realist-socialiste, nelimitatele ei posibilități de dezvoltare.

Legătura compozitorilor cu viața, participarea lor la grandioasa operă de construire a noii societăți, dragostea de patrie, aderarea lor la ideile înaintate ale zilelor noastre, care înflăcărează sutele de milioane de oameni ai globului, reprezintă acele forțe din care creația muzicală sovietică își trage seva ei dătătoare de viață, elanul ei nestăvilit, cu care se dezvoltă spre culmi tot mai înalte.

Pentru delegația romînă, care a participat la cel de-al III-lea Congres al Compozitorilor Sovietici, zilele petrecute la Moscova vor rămîne neuitate. După cum au afirmat și personalitățile muzicale venite din numeroase țări, cele văzute și auzite au lăsat tuturor impresii de neșters.

Concertul pentru oboi de Theodor Grigoriu

Prin realizările sale valoroase, atît în muzica simfonică, de cameră, cît și în cea de film sau de scenă, compozitorul Theodor Grigoriu a parcurs un drum ascendent.

Concertul pentru oboi și dublă orchestră de cameră — compus în 1957 — se înscrie în preocuparea permanentă a compozitorului de a-și îmbogăți mijloacele de expresie, pentru redarea, în mod cît mai convingător, a conținutului de idei și sentimente luminoase, constructive, proprii epocii noastre.

Urmînd cvartetului „Pe Argeș în sus" și „Variațiilor pe un cîntec de Anton Pann", Concertul marchează o nouă etapă în creația lui Theodor Grigoriu. Aceasta constă în primul rînd în adîncirea legăturii muzicii sale cu folclorul, pe un plan superior prelucrării citatului sau temelor concepute după modele folclorice. Theodor Grigoriu se situează pe linia concepției lui Enescu și Bartok : asimilarea modului de a gîndi specific muzicii populare, dezvăluirea esenței și a echilibrului ei artistic interior.

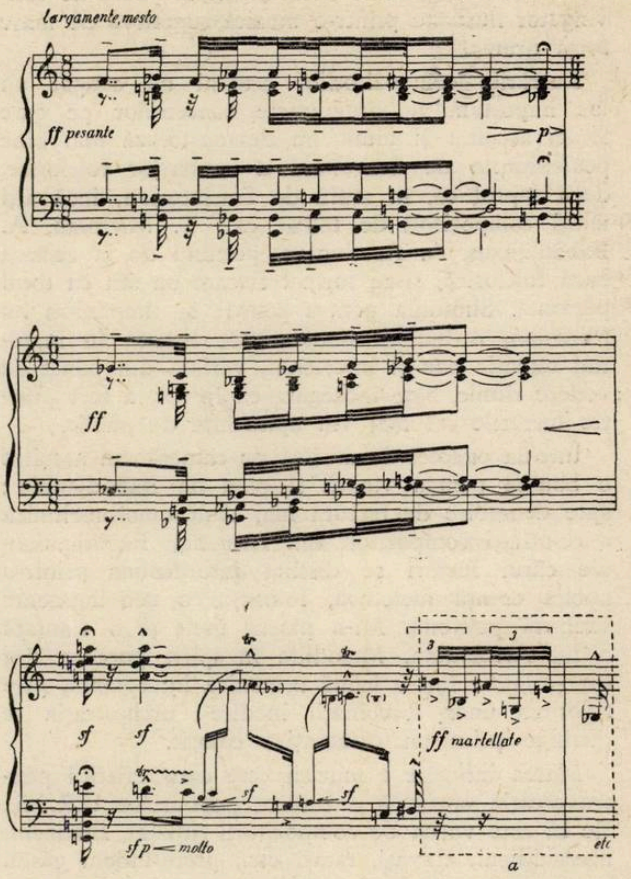
În întregul său, concertul se realizează sub forma unei narațiuni neîntrerupte, în care gradarea emoțională a celor trei părți se îndreaptă spre rezolvarea ideii centrale. Compozitorul urmărește evoluția unui sentiment elegiac (reprezentat de tema introducerii), care, străbătînd prin viziunile melopeei primei părți și prin atmosfera de vis a celei de-a doua, își găsește, în partea a treia, dezlegarea prin contactul cu tumultul vieții.

Atitudinea optimistă este soluția dramaturgică a concertului, reflectînd caracteristica constructivă a vieții noastre noi, în care sentimentele depresive sînt învinse.

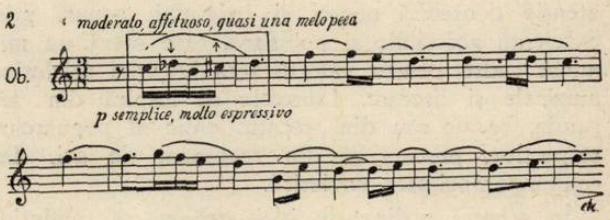
Theodor Grigoriu a obținut o solidă unitate structurală prin folosirea unor elemente melodico-ritmice principale, care generează desfășurarea întregului concert.

Expusă de orchestră, ideea muzicală de la începutul concertului se impune ca leit-motiv principal, cu o puternică personalitate. Este prezent în această introducere recitativul „parlato" des întîlnit în melosul popular.

Distingem două elemente ale acestei idei centrale : *tema introducerii* — ca un bocet — prezentată acordic, cu note repetate, construită pe principiul organizării melodice populare pe cîte două măsuri, — apoi *un grup ritmic* (notat cu *a)* cu intervale mari — asemănătoare sunetelor de bucium — grup care va urmări în repetate rînduri discursul muzical.

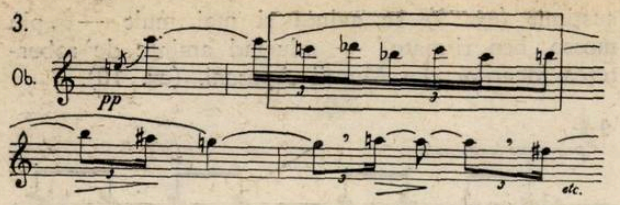


Atmosfera neliniștită creată de introducere se stinge repede prin apariția unei melodii sinuoase, cantabile, „cvasi una melopeea" (de fapt tema I a unei expoziții de sonată). Prin aspectul melodic indecis, contemplativ, ea pare să continue, pe plan interior, caracterul emoțional al introducerii.

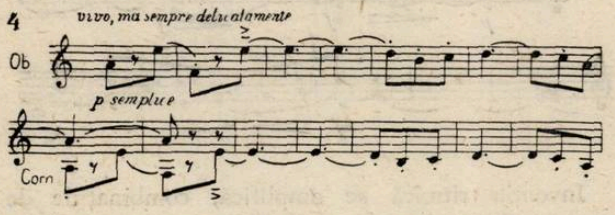


Remarcăm șaisprezecimile cromatice cu care începe tema I. Ele se individualizează și devin baza dezvoltărilor tematice ale părții întîi (cromatisme specifice improvizației populare).

Chiar de la primele măsuri ale expoziției, grupul ritmic *a* apare în diferite registre ale orchestrei, menținînd prezența apăsătoare a bocetului. Ele se insinuează în însăși construcția temei, generînd formule triolice, asemenea unor suspine. Este prima manifestare a rolului ideii centrale în desfășurarea concertului.



După o reluare prescurtată a temei de către orchestră, puntea o leagă de ideea a doua. Făcînd trecerea de la modul de re către modul de la, puntea scurtă şi precipitată schimbă atmosfera. Simplitatea şi claritatea melodică şi ritmică a temei secunde valorifică imaginea precedentă.



Caracterul dansant, puţin pastoral, vioiciunea tempoului, plăcuta surpriză a dialogului dintre oboi şi corn rămîn la suprafaţa sonoră. Motivul *a* persistă în orchestră ca o culoare de fond. Variat ritmic el se situează între cele două fraze ale temei, ajungînd apoi sub formă de acorduri la încheierea ei.

Expoziţia se termină cu revenirea melopeii. Trompeta face prin intonarea celor patru note cromatice ale capului tematic (de astădată în valori lărgite) legătura cu dezvoltarea.

Dezvoltarea se desfăşoară pe două planuri paralele, cu întrepătrunderi. Compozitorul foloseşte materialul de „cîntec lung" al temei I şi bocetul (reprezentat mai ales prin motivul *a),* intensificînd frămîntarea.

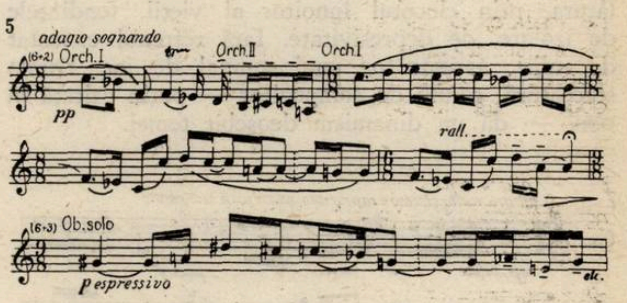
Amplu prelucrat de orchestră, motivul *a* se îmbogăţeşte prin lărgire de valori, repetări ritmice, modificări de intervale, căpătînd noi resurse de energie care fac din el elementul conducător. Melopeea, din ce în ce mai despersonalizată, dispare către sfîrşitul dezvoltării, cînd tema secundă răsună într-o formă nouă, în acorduri tăioase (suprapusă cîntării simultane pe două planuri secundare a temei bocetului şi motivului *a),* creînd un punct maxim de încordare.

Apoi agitaţia se topeşte într-o repetare din ce în ce mai slabă a sunetului la bemol (dominanta bartokiană a modului de re) cîntat succesiv de trompetă solo, corn englez, corn şi flaut. Astfel pregătită, tema a doua începe reexpoziţia cu aceeaşi simplitate ca la prima ei apariţie, dezmiţind parcă frămîntările ei anterioare din dezvoltare. Această înseninare constituie premisa victoriei din final a ideilor luminoase asupra sentimentelor melancolice, depresive.

Inversarea temelor în repriză (ca o rememorare în oglindă) se realizează prin aducerea transformată a temei I. Oboiul îşi desfăşoară arabescurile pe o pedală formată din cele patru note ale capului tematic, melopeea (însoţită mereu de prezenţa ritmic-intonaţională a bocetului) apărînd într-o haină orchestrală nouă. După reluarea capătului tematic, coda încheie prima parte, cu o expresivă contopire a celor două teme într-o atmosferă din ce în ce mai difuză. Este punctul de plecare al părţii a doua — Adagio sognando.

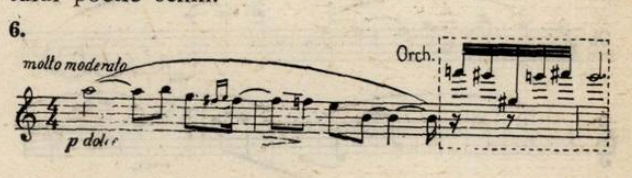
Concepută în formă de lied, partea a doua, inmiresmată de atmosfera peisajului romînesc, are vădite legături cu lirismul enescian. Noul cadru joacă un rol deosebit în dramaturgia concertului. Sub influenţa seninei visări a părţii a doua, melancolia ce se desprindea din ideea centrală îşi pierde din putere.

Prima temă e începută de orchestră şi continuată apoi de instrumentul solist. Ea aminteşte prin profilul ei notele repetate ale bocetului, dar se deapănă domoală, aceste aluzii nu mai au tristeţea iniţială, ci sînt liniştite, transfigurate.



Dacă bogăţia ritmică se realizează în partea întîia prin schimbări frecvente de tempo ale aceleiaşi măsuri 3/8 — dînd astfel posibilitatea unor grupări variate ale accentelor, — acum discursul muzical se organizează în sistemul schimbărilor de măsură, cu ajutorul cărora frazele capătă maleabilitatea recitativului liber.

O a doua idee, cu contur melodic mai precis, construită pe principiul grupării de două măsuri, apare la solist, acompaniată de orchestră, — idee în care motivul *a* uşor variat se face din nou remarcat, fără a avea însă influenţe asupra climatului poetic senin.



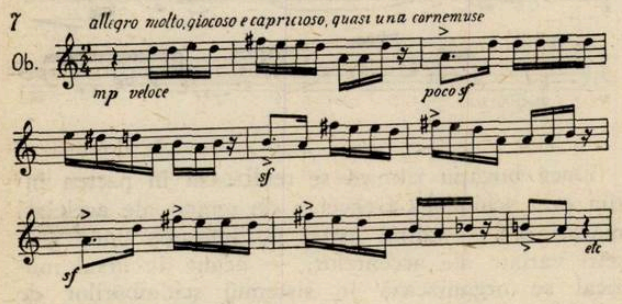
Dar larga respiraţie a acestei fraze este întreruptă de intervenţia incisivă a orchestrei, asemenea unui coşmar. Bocetul revine puternic, agitat, rupînd liniştea visării. Este ultima lui izbucnire, ca un efort desperat de a readuce zbuciumul din introducerea părţii întîi. Reluarea celei de-a doua teme linişteşte treptat atmosfera. Este interesant felul în care această repriză, influenţată intern de bocet, se transformă într-o pregătire a finalului. Pe melodia cîntată de oboi, acompaniamentul suferă unele schimbări, organizîndu-se apoi într-o codetta, sub forma unei pedale figurate, ale cărei reminiscenţe din bocet menţin o stare de nelinişte. Izolat,

se aude în orchestră motivul *a*. Într-o atmosferă poetică, de visare, revine prima idee melodică a părții lente (ex. 5). Ea este străbătută totuși de încă o ușoară frămîntare creată de agitarea ritmică a unor elemente și de schimburile de linii melodice între oboi și orchestră.

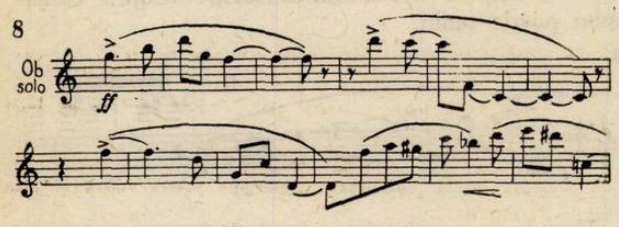
Fluctuațiile de tempo ale codei se pierd într-un „molto moderato". Solistul mai amintește ideea a doua, care, descrescînd către sfîrșitul mișcării și oprindu-se pe o notă ținută, face legătura directă cu cea de a treia parte.

Compozitorul folosește iarăși, în scopul caracterizării cît mai expresive a conflictului, schimbul brusc de atmosferă.

Un torent de scîntei de foc dinamizează din capul locului partea a treia — (finalul). Pe acest fundal viu colorat oboiul părăsește meditația poetică și, renunțînd la orice urmă de tristețe, se antrenează cu voioșie și umor în vîrtejul rondo-ului final. Acesta apare acum ca o necesitate de a înlătura, prin clocotul înnoitor al vieții, tendințele de izolare, de depresivitate. Iată refrenul executat de solist, asemănător unui semnal de joc. Dubla staccatură, cerută de compozitor — puțin uzitată la oboi — dă un dinamism deosebit temei.



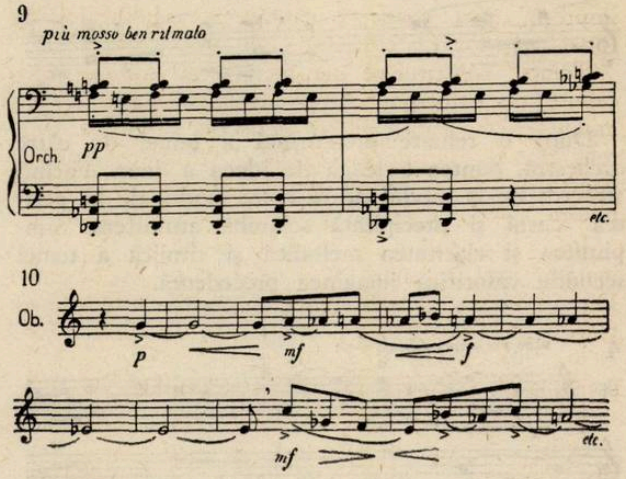
Două cîte două, măsurile refrenului se desfășoară într-o ritmică precisă, pregnantă. După parcurgerea unor idei secundare și reluarea refrenului de către orchestră, apare primul cuplet care se îndreaptă spre un pronunțat caracter scherzando :



Readus în acompaniament, motivul *a* este acum un mijloc de glumă.

Ritmul punctat al fundalului sonor susține întreg cupletul. Refrenul revine variat (în orchestră). Uimitoarea strălucire a părții a treia rezultă în bună parte din contrastul puternic cu mișcările precedente. De asemenea un rol hotărîtor în exprimarea realității optimiste a vieții îl are orientarea tematică spre jocul popular atît ca melodică cît și ca ritmică și orchestrație.

Mișcarea se continuă cu partea centrală a rondo-ului. Aceasta nu încetinește tempoul, ci pe un ritm susținut (ex. 9) se avîntă și mai mult — „più mosso, ben ritmato" — aducînd aminte de robustețea jocurilor din Munții Apuseni. (ex. 10).



Invenția ritmică se amplifică, combinațiile de accente dintre intrările solistului și ale instrumentelor acompaniatoare ajung în cadrul unei scurte dezvoltări, la o sonoritate trepidantă.

Pe o pedală lungă (la) precedată de sincope, oboiul încheie partea centrală cu intrări din ce în ce mai scurte, mai fragmentate, făcute în dialog cu orchestra. Aceste intervenții rărindu-se, totul pare să se liniștească, ceea ce face ca revenirea refrenului să fie și mai strălucitoare. Urmînd enunțării orchestrale, solistul vine cu principalul cuplet, susținut de un ritm strîns.

Motivul *a* coboară în registrul grav, notele cromatice repetate devenind din ce în ce mai pregnante, ca aluzii tematice ale bocetului. Încordarea internă crește, se presimte încleștarea maximă. Într-adevăr, pregătită de un pasaj ascendent, în fortissimo răsună tema introducerii, transfigurată, căpătînd în forța ei dramatică cu totul alte sensuri decît cele inițiale. Acesta este momentul în care se realizează dezlegarea dramatică a conflictului, punctul nodal al întregului concert. Frămîntările și visările anterioare și-au găsit soluția. Ideea centrală, care în prima parte influența substanța muzicală în mod negativ prin accente apăsătoare, devine acum, prin schimbarea caracterului, nucleul energetic decisiv pentru avîntul strălucitor al finalului.

Urmînd acestei supreme încordări, coda reia refrenul zglobiu al rondo-ului, în nuanțe scăzute „Da lontano, delicatamente, ma veloce". Luminos, păstrînd atmosfera vioaie, dinamică, concertul se încheie în pianissimo. Ultimul acord al concertului, în pianissimo pizzicato deschide parcă noi orizonturi de lumină. Simplitatea acestei încheieri este emoționantă, izbutind să exprime după intense frămîntări încrederea omului nou în forțele sale, robustețea sa în năzuința spre mai bine.

Urmărind aceste cîteva momente principale ale desfășurării concertului, se poate observa că, cu toată libertatea în care sînt tratate formele, unitatea este deplin realizată, prin economia folosirii temelor. Bazîndu-se pe o temă pilon, compo-

zitorul creează celelalte imagini muzicale angrenîndu-le într-un proces foarte complex. Unele sînt influențate — ca în cazul melopeii —, altele influențează — ca refrenul Rondo-ului —, lăsînd impresia unei continue căutări a echilibrului de forțe.

Temele constitutive ale lucrării nu au fost concepute pe principiul antagonismului direct ci angajate într-un subtil proces dialectic, subliniind aparent aceeași latură emoțională. Aceasta valorifică contrastul dintre toate temele pe de o parte și nucleul energetic al bocetului din introducere.

Inspirația melodică abundă în sinuozități, cromatisme, salturi mari, variație ritmică permanentă. Dar totodată cantabilitatea și larga respirație a frazelor, individualizările tematice, dovedesc eficienta preocupare a compozitorului de a crea în spiritul unei expresivități clare, accesibile.

Este interesant felul în care Theodor Grigoriu tratează instrumentul solist în strînsă legătură cu orchestra, — concepută nu ca un acompaniament ci ca un ansamblu concertant, cu variate intervenții solistice. Compozitorul a urmărit să pună în valoare calitățile instrumentului solist, care prin sensibilitatea caracteristică a sunetului său nu s-ar fi îmbinat în mod fericit cu un ansamblu de tip pur acompaniator. Exploatarea resurselor poetice ale oboiului ne dezvăluie o variată gamă de expresie, de la cîntecul lung la țesătura delicată a părților lente și vioiciunea jocului.

Utilizînd o dublă orchestră de cameră, compozitorul învinge tentațiile speculative ce le oferă un astfel de ansamblu. El urmărește în primul rînd să clarifice rezultanta armonic-modală a multitudinii de linii melodice secundare. Cu ajutorul acestei formații, liniile melodice se desfășoară expresiv, fără să rezulte nici o confuzie din suprapunerile lor. Diferitele combinații dintre cele două orchestre oferă numeroase posibilități de dozaj sonor, de la expuneri intense pînă la nuanțe intime, reținute. Pe tot parcursul lucrării, dar mai ales în ultima parte, această soluție orchestrală permite din plin organizarea responsorială a ideilor melodice principale și secundare, păstrîndu-se chiar în tempo rapid claritatea planurilor sonore.

Actualitatea de conținut a concertului e prezentă prin exprimarea atitudinii active a omului în fața vieții, a elanului său constructiv. S-ar putea reproșa totuși compozitorului acordarea unei importanțe prea mari, pe parcursul lucrării, cîtorva elemente depresive rezolvate abia către sfîrșit.

Preocupat de variate probleme de creație, Theodor Grigoriu a înzestrat repertoriul concertistic al oboiului cu o lucrare optimistă, de reală vigoare și convingătoare prin mesajul ei. În ansamblul compozițiilor sale — atît cele care au precedat concertul, cît și cele ce îi urmează („Omagiu lui Enescu" sau „Vis cosmic") — se poate observa tendința către obținerea unei expresivități superioare, cît mai cristalizată și mai simplă, în care asimilarea diferitelor influențe ale muzicii contemporane să contribuie în mod organic la îmbogățirea imaginii artistice.

GRIGORE CONSTANTINESCU

LUCRĂRI NOI APĂRUTE ÎN EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

— Suita I — **pentru orchestră — din baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac. Partitură de buzunar, lei 28.**

— „Din cătănie". **Trei caricaturi muzicale — pentru 2 corni, 2 trompete, trombon, baterie și pian — de Paul Constantinescu. Partitura pentru pian și știmele celorlalte instrumente, lei 10.**

— Uvertura burlescă — **pentru orchestră — de Aurel Stroe, Partitură de buzunar, lei 18.**

— „Omagiu lui Enescu" — **pentru o formație specială de viori — de Theodor Grigoriu. Partitura lei 17.**

— Sonata pentru flaut și pian **de Tudor Ciortea, lei 8,50.**

— Rondo **din** Sonata pentru vioară și pian **de Sabin V. Drăgoi, lei 9.**

— Suita nr. 2 pentru vioară și pian **de Ludovic Feldman, lei 8,50.**

— Sonata nr. 2 pentru vioară și pian **de Alfred Mendelsohn, lei 12.**

— Cîntec de leagăn din Cvartetul de coarde nr. 2 — **pentru vioară și pian — de Zeno Vancea, lei 3.**

— Aria **și** Siciliana pentru vioară și pian **de Constantin C. Nottara, cu o transcripție originală pentru violoncel și pian, lei 5.**

— Opt piese ușoare pentru vioară și pian **de N. Baklanova, lei 12.**

— Mici melodii pentru vioară **de D. Bughici și A. Gherțovici, lei 7.**

— Toccatina pentru pian **de D. Kabalevski, lei 3.**

— Tarantella pentru pian **de S. Prokofiev, lei 3.**

— Piese pentru pian **de Myriam Marbé, lei 20.**

În colecția „Clasicii muzicii universale" au apărut :

— Album de piese mici pentru pian, **ediție îngrijită de Iosef Prunner, lei 15.**

— Gopak **de M. Musorgski, transcripție pentru vioară și pian de S. Duşkin, lei 5.**

— 24 de capricii pentru vioară solo **de N. Paganini, ediție îngrijită de prof. A. Gherțovici (reeditare), lei 24.**

Pe lista materialului didactic se înscriu :

— Metoda de pian pentru anii I și II **de Alma Cornea-Ionescu, lei 28.**

— Tratat de teoria muzicii (2 volume) **de V. Giuleanu și V. Iusceanu, ambele volume 40 lei.**

— Formele și genurile muzicale **de D. Bughici și D. Gheciu, lei 16.**

Aristotel și muzica

de EUGENIU SPERANȚIA

Născut în Stagira în peninsula macedoneană a Calcidicei, — în anul 384 î.e.n., Aristotel e cel mai însemnat dintre discipolii lui Platon ale cărui învățături le-a urmat la Atena timp de douăzeci de ani. Însă atașamentul pentru persoana și înțelepciunea magistrului nu l-au orbit și nu i-au răpit libertatea rațiunii, ci abia atunci cînd și-a dat seama că gîndirea sa proprie se consolidase și se organizase prin studiu stăruitor și reflexiune temeinică, și-a deschis, tot la Atena, o școală a sa, numită „peripatetică". Era atunci în vîrstă de cincizeci de ani și trecuseră vreo treisprezece de cînd Platon nu mai era în viață.

Sînt în filozofia artistotelică unele trăsături în care se resimte puternic influența precursorului, dar profunda deosebire a punctelor lor de vedere face că, în total și în multe detalii, se poate constata o atitudine exact opusă. Platon este idealistul „per excellentiam", pentru care „ideile", adică produsul minții, constituie existența deplină, primordială și eternă, pe cînd tot ceea ce ne este procurat de simțuri n-ar fi decît o aparență fugitivă, provizorie, o copie imperfectă a „ideilor". Concepția lui Aristotel este, în esență, cea mai hotărîtă critică și dezmințire a celei platonice. Nu „ideile" sînt adevărata existență, ci pe aceasta o aflăm în realitatea sensibilă, în ceea ce obținem pe calea experienței simțurilor. Adevărata existență nu conține într-însa nimic etern și înțepenit, ci e o continuă prefacere, o neîntreruptă „devenire", așa cum susținuse, cu două secole înainte, Heraclit din Efes. Astfel, dacă „ideilor" eterne, care s-ar fi oglindit imperfect și trecător în lucrurile materiale, Platon le acordă și valoarea supremă, Aristotel, dimpotrivă, pune preț numai pe realitatea concretă, materială, văzînd tocmai în „idei" o simplă oglindire a veritabilei existențe.

Acestea fiind pozițiile inițiale ale celor doi filozofi, e foarte firesc ca, și între teoriile lor despre „frumos", despre artă în general și despre muzică în special, să se ivească aceeași contradicție.

Într-adevăr, filozoful din Stagira privea și el arta ca rezultînd din înclinarea noastră spre imitație. Cum însă, pentru el, realitatea nu e numai reflectarea diformată, săracă și efemeră a „absolutului" de dincolo de simțuri, ci din contra numai ea singură e ceea ce poate fi afirmat cu siguranță, opera de artă nu mai e, ca pentru Platon, numai „umbra unei umbre" ci e o varietate a activității de cunoaștere, o modalitate de contact cu lumea.

Imitația artistică e, incontestabil, o sursă de plăcere tot ca și „aflarea" sau învățarea adevărurilor. Iar setea de cunoaștere a realității se poate satisface atît pe calea directă a observației sau experienței, cît și prin contemplarea ei imitativă.

Trebuie, însă, să se facă o distincție între „obiectul" pe care-l imită artele figurative, ca pictura sau sculptura, și ceea ce servește drept „obiect" de imitație muzicii, poeziei și dansului mimic. În muzică, cu excepția cîntărilor inspirate de zeități și referindu-se la sferele eterne, Platon vedea numai imitația sunetelor, intonației și mișcărilor materiale, dar Aristotel, printr-o mai justă analiză, își dă seama că fondul principal al artei muzicale cuprinde mult mai mult : nu e vorba de o copie imitativă a inflexiunilor vocale și a ritmului pur organic, ci de comunicarea interiorității sufletești din care ele pornesc. Fie că se emit cu ajutorul „citharei" sau „lirei", fie că se emit prin flaut sau alte instrumente, atît ritmul cît și „melopeea" (melodia) sînt mijloace de revelare a adîncurilor inimii. E drept că ele nu-i par filozofului nostru ca reprezentînd, toate, aceeași atitudine psihică : melosul, adică tonurile singure, în succesiunea lor, ar fi avînd o notă mai „moale", mai liniștită, pe cînd reunite cu ritmul ar fi dobîndind altă pregnanță, dacă nu, cîteodată, și oarecare asprime. Oricum, ascultarea muzicii ne pricinuiește stări afective de diferite nuanțe și intensități : „la o armonie plîngătoare ca aceea a modului mixolidian, sufletul se întristează și se strînge ; alte armonii înduioșează inima", o alta așterne în noi o liniște, — și aceasta e cazul modului dorian, pe cînd, dimpotrivă, „modul frigian ne entuziasmează". Pe aceeași cale, influențînd sentimentele, muzica poate determina felul acțiunii, al mișcărilor, gesturilor sau comportării, fie, de pildă, aținînd flacăra amorului, fie răpindu-ne dispoziția spre acțiune și scufundîndu-ne în reverie, fie, dimpotrivă, exaltînd curajul luptei, al faptelor mari, îndrăznețe, vitejești. De aceea, muzica „poate servi să instruiască spiritul, și să purifice sufletul". Ea poate aduce o simplă delectare sau destindere, cum ne poate da odihnă și limpezire.

Se ridică întrebarea : de unde provine această putere a muzicii de a acționa sentimentelor noastre ? În răspunsul pe care Aristotel ar vrea să-l dea, se strecoară o veche reminiscență a filozofiei pitagoriciene, reflectată și în dialogul „Phedon" al lui Platon, anume : tendința de a privi sufletul ca o armonie. Acesta este, probabil, sensul afirmației pe care o face el într-un capitol al „Politicii" : „fiecare nu găsește plăcere decît în ceea ce corespunde naturii sale". Nu e mai puțin adevărat că, nemulțumit el însuși cu o soluție care nu e decît un joc de cuvinte, Aristotel depășește acest fel de considerații sterpe și, anticipînd procedeele științei moderne, caută să explice efectele psihologice ale muzicii prin unele ipoteze de ordin fiziologic. În starea încă embrionară în care se găseau atunci studiile de acest fel, știința nu avea încă posibilitatea de a-i procura explicații valabile ci numai vederi de aceeași valoare cu teoriile humorale ale lui Hipocrat. Astfel, el apelează la pre-

supusa influență a bilei asupra creierului. Cum bila îi pare lui că poate fi „caldă" sau „rece", el socotește că bila încălzită sub influența unei tonalități muzicale, poate excita entuziasmul sau poate dezlănțui stări extatice, pe cînd bila neagitată, ținută de alte tonalități în stare calmă și rece, „lasă artistului o liniștită și clară activitate imitativă".

Negreșit, astfel de teorii ce ne par astăzi aproape puerile, nu mai pot fi luate acum în serios, dar ele dovedesc aspirația lui Aristotel de a se orienta (încă de acum douăzeci și trei de secole) spre concepțiile controlabile, spriiinite pe datele experienței, spre o „psihologie fiziologică", în opozitie cu idealismul platonic, întemeiat pe iluzii verbale.

Scrierea aristotelică în care putem găsi cele mai întinse considerații asupra muzicii este „Politica". Unele referiri, mai mult incidentale se află în culegerea intitulată, „Probleme, în cincizeci și șapte de secțiuni", în tratatul „Despre suflet", și în „Poetica", după cum în așa-zisa „Metafizica" se pot întîlni unele premise aplicabile artei în general și muzicii în special. După părerea unanimă a cercetătorilor, unele capitole ale „Poeticii"", care s-au pierdut și n-au ajuns pînă la noi, se vor fi ocupat mai insistent de acest subiect. Firește că scrierea despre „Muzică", pe care o pomenește, de pildă, Diogene din Laerte, dar care e de mult pierdută, putea să fi adus prețioase contribuții, dar asupra lor nu putem face nici un fel de presupuneri. În „Poetica" avem o relativă siguranță că, oricît spațiu ar fi putut ocupa discuțiile asupra muzicii, ele nu pot să fi avut decît un caracter secundar, deoarece problemele acestea stau aci în strînsă legătură cu poezia și, anume, mai precis, cu poezia dramatică. Muzica, într-adevăr, fie cea numai vocală (mai ales corală), fie împreună cu cea instrumentală, are un rol bine cunoscut în teatrul antic.

Nu ni s-a păstrat nimic din cîntările, — cu caracter liturgico-ditirambic, din care Thespis a desprins și dezvoltat primele tragedii, după cum nu se știe decît principial și teoretic cum sunau cîntecele bachice, cu caracter vesel și uneori satiric ale așa-numitului „komos", cortegiu grotesc de dans ritual din care descinde comedia. Este, însă, sigur că tonalitatea varia nu numai de la trist la vesel ci ea nu poate să fi fost aceeași în tragediile lui Eschil ca și în ale lui Sofocle sau Euripide, — ci trebuie să fi variat după spiritul în care era compus textul ca și după desfășurarea subiectului și scenelor.

Se știe că Platon condamna riguros unele „armonii", excluzîndu-le din „Republica" pe care a proiectat-o. Aristotel refuză însă acest soi de discriminări, admițînd principial pe toate, pe motivul că fiecare mod poate să-și aibă justificarea și rolul său sufletesc, fiecare, deci, poate fi acceptat în anumite condiții.

Trebuie să notăm acum aci că și Platon și Aristotel semnalează existența, în mediul lor social, a unor stări de exacerbată „inspirație" fie poetică, fie muzicală, fie chiar retorică, stări care uneori se învecinau cu demența. Asemenea crize se produceau, de pildă, sub acțiunea cîntecului „orgiastic", ținînd de armonia frigiană. „Fantasia" poate deveni, atunci, atît de puternică și poate dobîndi atîta predominare, încît mintea să ajungă a ignora complet realitatea, alunecînd în grave rătăciri. Asemenea stări furibunde, dacă nouă ne sînt necunoscute, aveau totuși o oarecare frecvență în vechea lume elină, nu numai datorită băuturii ingerate fără moderație în anumite ocazii, dar și grație firii foarte sensibile și vibrante a acestui popor meridional. Chiar azi, de pildă, în manifestațiile populare din acele regiuni, ca și din alte ținuturi cu climat similar, se poate constata uneori o accentuată notă pasională, cu emanațiuni vocale și gesticulație exagerată care în mediul nostru sînt cu totul neobișnuite. Dacă nu ținem seama de aceste particularități locale, nu putem înțelege îndeajuns nici efectul psihologic al unor moduri muzicale, nici pe acela al unor anumite ritmuri. La noi putem observa, de pildă, cel mult o oarecare preferință a poeților noștri clasici pentru ritmul iambic în poezia erotică și pentru ritmul trohaic în poezia epică sau descriptivă, dar această relativă corespondență a ritmului cu atitudinea psihică e profund diferită de răsunetul pe care ritmul îl are în sufletul vechiului elin. Altfel n-ar fi explicabilă condamnarea pe care Platon o aruncă unor ritmuri și tonalități, după cum n-am putea înțelege bine cum s-a putut ca eforii Spartei să-l pedepsească grav pe poetul Timoteos, chiar pe vremea lui Aristotel, pe motiv că, adăugînd lirei cîteva coarde în plus, ar fi contribuit la slăbirea vigoarei celor tineri printr-o muzică prea „moleșitoare" și deci degradantă prin duioșia ei. Pentru motive asemănătoare, și tot în Sparta, fusese pedepsit în secolul al șaptelea î.e.n, poetul și cîntărețul renumit Terpandros. Din acest punct de vedere, Aristotel n-a reacționat prea hotărît împotriva unor păreri ale magistrului său, păreri care, azi, ni se înfățișează ca fiind cel puțin ciudate. Astfel, și discipolul și magistrul mărturisesc un oarecare dispreț pentru flaut, preferîndu-i unele instrumente cu coarde. Motivele lui Aristotel oglindesc mentalitatea și moravurile timpului. Se obiectează, pe de o parte, că întrebuințarea flautului, ocupînd gura, împiedică acompaniamentul vocal, cum mai împiedică în școală, pe profesorul de muzică să dea elevilor explicațiile necesare în timpul lecțiilor. Dar, de altă parte, intervine aici și un motiv de... cochetărie. sau, să zicem, de estetică personală, la care elinul se pare că ținea în chip deosebit : actul suflării în flaut diformează și urîțește figura. În sprijinul acestei obiecțiuni se recurgea la legenda după care însăși zeița Atena ar fi azvîrlit cu dezgust flautul cînd a observat cît de rău o desfigura.

Mai există însă mai multe alte deosebiri între receptivitatea noastră muzicală și a celor vechi și, dacă nu ținem seama de ele, nu putem pătrunde în sensul unora dintre teoriile și reflecțiile filozofice ale timpului lor. Între altele, vom sublinia următorul punct de vedere apreciativ : după gustul estetic al filozofului din Stagira, și probabil, și după gustul contemporanilor săi, „vocea gravă e mai nobilă și mai frumoasă decît cea acută". Această preferință e, după unii autori, motivată prin considerația că sunetele ascuțite aparțin fie copi-

lului încă neformat, fie femeii, pe cînd deplina dezvoltare a bărbăției duce spre registrul grav. Vocea mai subțire este a ființei umile și subordonate, pe cînd vocea gravă aparține bărbatului, stăpîn, plin de drepturi și prestigiu. Aristotel a rămas, oricum, om al epocii sale și, cu toate tendințele de a se ridica în contra prejudecăților și erorilor curente, ambianța de concepții și sentimente a reușit de multe ori să-l mențină în orbita ei.

Atît pentru Aristotel, cît și pentru Platon, sensibilitatea pentru ritm și melodie, recunoașterea repercusiunilor acestora în viața interioară a fiecărui cetățean, constituie principalul temei al rolului ce urmează să se acorde muzicii în educația tineretului și deci baza importanței ei politice.

Problema e atent examinată de Aristotel într-a VII-a carte (după unii editori sau comentatori, plasată ca a V-a carte), din „Politica" sa, în special în capitolele IV—VII.

Aci, din simpla calitate de „accesoriu agreabil" pe care o are muzica în tratatul de „Poetică" (în strînsă relație cu tragedia), muzica obține locul important de „mijloc" al unei bune organizări și guvernări a cetății și poporului.

Pornind de la influențele pe care muzica le poate exercita asupra fiecărui suflet, așa cum le-am arătat mai sus, Aristotel se oprește în special asupra capacității ei de a modifica sentimentele, deci asupra influențelor ei morale. În ritmurile și melodiile ei există „imitații" ale tuturor sentimentelor și ale tuturor tendințelor omenești. După ce consideră stabilit acest adevăr, el se întreabă dacă, pentru a obține bune rezultate, e suficient ca muzica să fie numai „ascultată", executată de alții, sau „e necesar să-i învățăm pe copii să execute ei înșiși muzica vocală sau instrumentală". Excluzînd ca și Platon, tendința de a face din fiecare copil un muzician profesionist, excluzînd preocuparea de a-i îndruma pe toți spre virtuozitate ca și îndeletnicirea întrecerii în concursuri (ceea ce-i pare a-i apropia de profesionism), Aristotel răspunde acestei întrebări prin observația că simpla „ascultare" a muzicii nu aduce educației întreg folosul dorit, deoarece influența morală nu se îndeplinește integral. În primul rînd : „e imposibil să fii bun judecător al unor lucruri pe care nu le săvîrșești tu-însuți". „Spre a ști să-ți dai o părere despre arta aceasta, trebuie s-o practici personal". Cultivarea muzicii, apoi, pentru frumusețea ei, înnobilează sufletul, dezvoltîndu-i virtuțile : „virtutea constă în a iubi conform naturii". Și, prin practicarea și iubirea muzicii te integrezi unei părți a naturii. În tot cazul, înrîurirea muzicii asupra structurii morale e mai puternică în anii tineri, atunci cînd rațiunea n-a devenit încă atît de puternică și cînd năvala sentimentelor lasă urme mai durabile. Decît să lași ca numai întîmplarea să decidă asupra orientării, decît să înfrunți deci riscul ca asupra apucăturilor tînărului să domine hazardul cine știe căror porniri care au fost mai tari la un moment dat, e preferabil să-i insufli tu, prin muzica pe care i-o alegi, sentimentele sau pasiunile cele mai convenabile.

Învățămîntului muzical i se va acorda un termen de trei ani, interval în care gimnastica pur corporală nu va trebui să capete vreo preferință, ci preocuparea etică trebuie să dețină atunci locul întîi.

Întîlnim în teoriile aristotelice o distincție care pare să fi fost curentă în vremea lui, anume : distincția între armoniile „etice", cele „practice" (sau „animate") și cele „entuziaste". Tonalitatea dorică este în cel mai înalt grad o tonalitate „etică" și e caracterizată prin stăpînirea de sine, prin justa măsură, prin puterea sufletească. E tonalitatea masculină, liniștită, a omului matur și bine echilibrat. Tonalitatea frigiană este cea entuziastă, exaltată, pătimașă. Armoniile „practice" sînt cele care antrenează la mișcare, care îmboldesc acțiunea. Tonalitatea hipofrigiană reunește armonia „entuziastă" cu cea „practică". Cele mai corespunzătoare pentru scopurile educative sînt, după părerea Stagiritului, armoniile „etice", pe cînd celelalte nu pot fi folosite în îndrumarea sufletului copiilor. Ele sînt cele care pot avea o aplicare utilă mai tîrziu, căci prin ele se poate obține „purificarea", acea „catharsis" care l-a preocupat mult pe Aristotel și a constituit pentru urmașii săi, din vechime și pînă azi, o dificilă problemă.

Noțiunea de „catharsis" apare, mai amplu redată, în tratatul de „Poetică" și anume în strînsă legătură cu teoriile asupra tragediei. Compătimirea celor pe care îi vedem suferind, dar și frica de a nu suferi noi-înșine stări de același fel, au efectul de a degaja sufletul de sub presiunea sau stăpînirea tulburărilor care pot să-l rătăcească. Acestor sentimente li se atribuie în viața interioară rolul „depurativ" pe care-l au în organism unele substanțe administrate de medici. O limpede punere la punct a întregii probleme lipsește însă, în primul rînd pentru că s-a pierdut partea cea mai importantă din „Poetică", text la care autorul trimite pe cititorii tratatului de „Poetică". Totodată, însă, trebuie să remarcăm și o oarecare oscilație, o oarecare nesiguranță și echivocitate în accepțiile pe care termenul „catharsis" le primește în diverse pasaje. Poate că, în decursul vieții, autorul a variat chiar și în vederile sale. De aci a decurs o atît de mare lipsă de acord în interpretările la care urmașii, și mai ales comentatorii moderni, ca Lessing, Herder, Goethe și alții mulți, au supus teoriile aristotelice. Între alte soluții care s-au propus pentru a-l împăca pe Aristotel cu sine-însuși și a introduce o acceptabilă unitate în noțiunea la care ne referim, este și analogia dintre cele două feluri de tratamente practicate, din vechime, de medici : tratamentul : „allopatic" și tratamentul „homeopatic". Allopatia așteaptă vindecarea unei afecțiuni patologice prin mijloace sau stări care-i sînt opuse, contrastante. „Homeopatia" e vindecarea afecțiunii prin mijloace care pricinuiesc stări asemănătoare celor combătute, eventual accentuîndu-le, ca și cum, înainte de tratament, pacientul ar fi fost însetat de anumite atitudini și le-ar fi căutat, pe cînd prin excesul pricinuit pe cale terapeutică se obține o „săturare", o astîmpărare. Aristotel presupune o acțiune „cathartică", purificatoare, din partea oricărei forme de spectacol teatral, ca și

din partea epopeii, grație intervenției sentimentelor oportune. Dar dacă în capitolele care tratează despre educație, scrierea despre „Politică" face și ea apel la influența „cathartică", de data aceasta ea e căutată între efectele muzicii. Tuturor oamenilor, fără excepție, — ni se spune aci — muzica le poate inspira frica, mila, entuziasmul. Unii dintre noi sînt mai simțitori la acest fel de impresii și se poate vedea cum, după ce au ascultat o muzică ce i-a zguduit sufletul, ei se liniștesc dintr-o dată dacă ascultă „cîntece sacre". Deci în ei se petrece atunci o vindecare, o purificare morală. „Cîntecele care purifică sufletele ne dau o bucurie inofensivă. Armoniile și cîntările prea impresionante trebuie să le lăsăm în seama artiștilor teatrului." Aceasta, pentru că muzicii i se presupune un efect mai puternic asupra executantului decît asupra simplului auditor. Desigur, procesul „catharthic", — cum spune un critic modern, — „își are locul acolo unde mobilitatea vieții interioare a elinului depășește normalul și devine patologică."

Pentru a da oarecare exemplificări care, în muzică, ar corespunde distincțiunii mai sus amintite între „catharsis allopatic" și „catharsis homeopatic", am putea aminti că, pe cînd muzica doriană acționează prin contrast, înfrînînd pornirile și limpezind sufletul, muzica frigiană care determină stări de înaltă surescitare poate servi de „catharsis" depășind emotivitatea posibilă și epuizînd puterile de manifestare. Problema rămîne însă deschisă și putem să ne mai întrebăm și dacă, într-adevăr, are ea un fundament real.

Nu e de prisos să amintim că cel mai de frunte dintre discipolii lui Aristotel, anume Teofrast, a lăsat o importantă scriere despre originea muzicii. Continuînd vederile magistrului său, el a formulat, între altele, o reflexie care sintetizează fericit ceea ce e mai de preț în concepția aristotelică : adevăratul cîntec nu e cel care pornește din gîtlej, ci cel care pleacă din fundul sufletului și, tocmai pentru că aceasta-i este sursa, de aceea cîntecul poate pune sufletul în mișcare.

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

In vizită la uzinele „Grivița Roșie"

În cadrul acțiunii pentru strîngerea legăturilor cu masele, un grup de compozitori a vizitat recent Uzinele „Grivița Roșie". Compozitorii au aflat interesante aspecte ale muncii harnicului colectiv urmaș demn al ceferiștilor care prin activitatea lor hotărîtă și fermă au constituit focarul de luptă revoluționară muncitorească din trecut. Azi, aci, ca și în celelalte uzine din țară se petrec transformări structurale de o importanță covîrșitoare. Treptat, Atelierele Grivița Roșie își vor schimba fizionomia ; în locul locomotivelor și vagoanelor reparate, ce părăsesc zilnic marile hale ale uzinei, în curînd aci vor fi făurite utilaje de înaltă tehnicitate de care are nevoie industria noastră chimică în plină dezvoltare.

Aproape fiecare colț din uzină — secția cazangerie în care a lucrat tov. Gh. Gheorghiu-Dej, marea hală din secția vagoane unde muncitorii se întîlneau la mitinguri — evocă pagini din istoria de luptă glorioasă a muncitorilor ceferiști. Compozitorii, oprindu-se în fața monumentului eroilor căzuți în crîncenele lupte din februarie 1933, și auzind explicațiile emoționante ale comunistului Ștefănescu Dumitru, martor ocular al importantului eveniment, au retrăit acele momente zguduitoare.

Trecînd prin marile hale, vizitatorii și-au putut da seama direct de succesele muncitorilor. Pancartele, tablourile de onoare, graficele de producție, lozincile — estetic aranjate — grăiesc despre realizările și preocupările însuflețitului colectiv. Pretutindeni, oaspeții au fost întîmpinați cu căldură.

După vizitarea uzinei și a Muzeului, a fost organizată, în sala frumosului club, o audiție de muzică în cadrul căreia s-au prezentat pe bandă de magnetofon cîteva fragmente din lucrări simfonice, de cameră și de operă, cîntece de masă și piese de muzică ușoară. Programul a cuprins lucrări de Gheorghe Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Sergiu Sarchizov, Matei Socor, Laurențiu Profeta, Emil Lerescu, Henry Mălineanu, Elly Roman, Nicolae Kirculescu, Radu Șerban și Temistocle Popa.

După audierea programului, muncitorii au făcut aprecieri interesante asupra lucrărilor ascultate exprimînd totodată dorințele lor în legătură cu muzica creată de compozitorii noștri.

Strungarul Baltag Constantin îndrăgește mult muzica simfonică și în special pe cea a lui Enescu. Pentru el, muzica constituie „o nevoie, o hrană spirituală". După părerea sa, muzica trebuie să fie frumoasă, să placă, să înalțe pe om. Așa cum muncitorii realizează cu însuflețire inovații și compozitorii ar trebui să caute mereu soluții noi pentru zugrăvirea noii realități, pentru redarea în muzică a elanului cu care se muncește în întreaga țară. Compozitorii ar trebui să fie mereu preocupați de a crea o muzică ce ține pas cu cerințele mereu crescînde ale maselor de ascultători.

Tov. Colașe Aurel, cazangiu, referindu-se la cîntecele de masă a apreciat că „avem nevoie de cîntece care să se inspire din trecutul de luptă dar am dori să auzim cît mai multe care reflectă succesele noastre în construirea socialismului. Invităm pe compozitori să vină în uzină, să se inspire din entuziasmul muncitorilor, din ritmul mașinilor, din cîntecul strungului care pe noi ne înalță", a spus el. „Am dori să auzim o simfonie în care să recunoaștem munca și preocupările noastre".

Tov. Ciorean Costică, tehnician, și-a manifestat dorința ca în viitor compozitorii să creeze cîntece legate de munca ceferiștilor de la Grivița. De asemenea, a fost apreciat fragmentul „Grivița" din oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, în care strungarul Bujin Ilie a găsit reflectate, în imagini muzicale, luptele din februarie 1933.

Referindu-se la piesele de muzică ușoară, mai mulți vorbitori, printre care tovarășii Ciobanu Vasile, strungar, Blaskievici Ion, tehnician, Haralambie Mihai, vopsitor și maistrul Drăghici Constantin, responsabilul cultural în comitetul sindical, au subliniat calitățile cîntecelor audiate. Totodată, s-a manifestat dorința ca în viitor compozitorii să creeze melodii lirice, cu linii melodice calde, expresive. Sincopele și ritmurile „extravagante" să fie întrebuințate cît mai rar. În unanimitate a fost apreciat cîntecul „Lalele", găsit ca cel mai reușit. Față de cîntecul „Pe litoral" de Radu Șerban, unii vorbitori și-au exprimat oarecare rezerve. După părerea lor, autorul n-a reușit să redea în mod convingător atmosfera ce degajă frumusețile litoralului nostru.

A fost o întîlnire foarte fructuoasă pentru compozitori. Astfel de discuții deschise, amicale, vin în sprijinul muncii compozitorilor.

A. P.

Al V-lea Festival Republican al şcolilor şi institutelor de artă

In viaţa şcolilor şi institutelor de artă din ţara noastră s-a creat tradiţia festivalurilor republicane, popasuri de seamă în activitatea acestor instituţii de învăţămînt artistic. La intervale de doi ani, elementele fruntaşe din toată ţara sînt prezentate în Capitală, în concerte simfonice, recitale instrumentale şi vocale, de muzică de cameră, spectacole de operă, teatru şi balet ce întrunesc un mare număr de participanţi. Cel de-al V-lea festival republican, care s-a desfăşurat anul acesta între 24 martie şi 3 aprilie, a cuprins 20 de manifestări şi o expoziţie, pe care publicul le-a primit cu un deosebit interes. Restrîngerea preocupărilor noastre la unele aspecte esenţiale ale festivalului, ne va permite poate înregistrarea unor învăţăminte utile pentru viitoarele festivaluri, dar mai ales pentru buna desfăşurare a procesului de învăţămînt. Ne vom raporta aşadar impresiile noastre la exigenţele învăţămîntului artistic, aşa cum se prezintă în forma actuală de organizare. Este necesar să ne amintim principalele obiective ce trebuie să fie mereu prezente în activitatea didactico-artistică şi în consecinţă să se reflecte în manifestările acestea ca relevarea celor mai valoroase talente din masele largi populare, ridicarea calităţii învăţămîntului de specialitate, asigurarea continuităţii celor trei cicluri de învăţămînt: elementar, mediu şi superior.

Lărgirea permanentă a reţelei de şcoli elementare de specialitate rezolvă primul obiectiv, prin atragerea unui considerabil număr de elemente cu calităţi muzicale, prilejuindu-se astfel descoperirea multor talente remarcabile. Acest punct de plecare se poate însă considera realizat numai dacă talentele depistate şi atrase spre învăţămîntul artistic sînt păstrate şi dezvoltate în cele mai bune condiţii. Cu aceasta, vom răspunde celui de-al doilea obiectiv al reformei: consolidarea bazei învăţămîntului de specialitate.

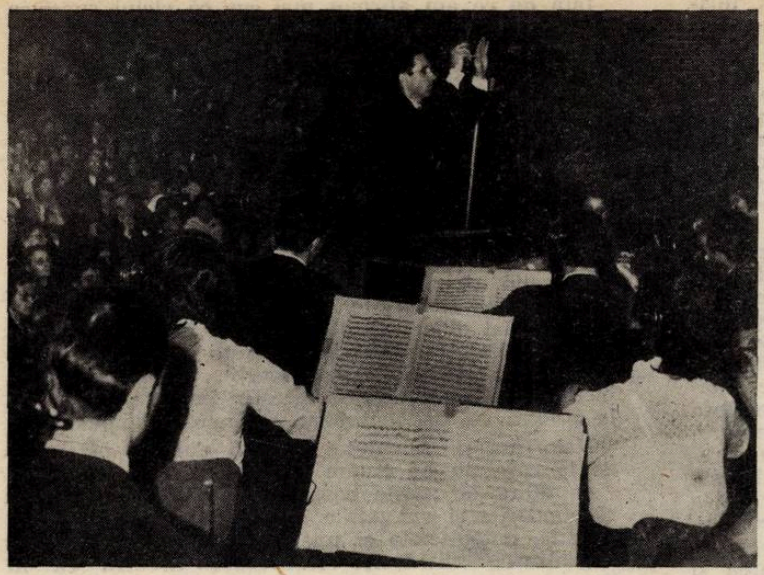
Nevoia mare de cadre didactice, provocată de permanenta dezvoltare a reţelei şcolare, constituie o problemă pe cale de rezolvare. Pregătirea pe care o necesită misiunea profesorului de artă este complexă şi constituie o sarcină de răspundere. Un bun pedagog trebuie să cunoască bine exigenţele instrumentului, meşteşugul şi apoi principiile de pedagogie generală, de metodica predării, problemele repertoriului sau problemele de estetică — totul tinzînd spre conturarea unei adevărate personalităţi didactice. Pînă la asigurarea cu astfel de cadre didactice a tuturor şcolilor elementare, problema ar putea fi parţial rezolvată prin abordarea profesiunii didactice cu un cît mai accentuat simţ al răspunderii. Cu drept cuvînt, cu adîncă înţelegere a problemelor de învăţămînt, s-a spus că primul profesor are un foarte important rol. Un mare discernămînt şi o lungă experienţă se cer primului profesor. În manifestările festivalului au apărut unele elemente deosebit de talentate, a căror formă de prezentare nu era corespunzătoare. Profesorilor le revine sarcina de a cerceta şi învăţa mereu şi mai ales de a privi cu cea mai mare atenţie primii paşi ai copilului. Sînt condiţii de o mare însemnătate în prevenirea greşelilor. Însuşite cu modestie, cu simţul răspunderii, cu sinceritate şi curaj, învăţămintele simple, o justă intuiţie şi prudenţă, pot ajuta enorm pe profesorul începător.

La festivalul din anul acesta s-au înregistrat o seamă de rezultate pozitive. Totodată s-au făcut simţite şi unele deficienţe de îndrumare la primele trepte de învăţămînt. Astfel, în prezentările micilor violonişti s-au vădit anumite trăsături de arcuş nerealizate provocînd emisii aspre de sunet precum şi articulaţii defectuoase determinînd alterarea intonaţiei. A lăsa copiii să cînte fals într-o manifestare de asemenea proporţii, cu caracter de reprezentare, înseamnă a privi cu îngăduinţă cel mai important element al muzicii: intonaţia. Cel de-al doilea element esenţial ritmul, a avut la fel de suferit din faptul că piesele abordate erau prea grele pentru etapa respectivă. Majoritatea elevilor sînt trecuţi prea devreme la studiul poziţiilor, de aceea au apărut atîtea deficienţe în concerte de Seltz, Rieding şi Vivaldi în clasele II şi III. Cunoaşterea programei analitice şi mai ales respectarea acestui delicat instrument melodic, este o condiţie esenţială în obţinerea unor rezultate bune. Iată că într-un program prezentat de şcoli elementare în care s-a cîntat fals şi cu emisie aspră de sunet, a apărut un duet de Pleyel cîntat de două fetiţe de la o şcoală din Rîmnicu Vîlcea, curat, clar şi proporţionat. În această prezentare era limpede că piesa nu depăşea forţa executanţilor care o cîntau în voie şi cu uşurinţă. Faţă de alte piese, putea părea modest şi sărac fără acompaniamentul pian-ului; ceea ce a impresionat însă au fost naturaleţea, firescul care reies numai atunci cînd forţele de redare sînt la nivelul piesei.

Forţarea mijloacelor de expresie este de asemenea, la această vîrstă una din cele mai grave greşeli. Grăbirea vibrato-ului duce la forme greoaie, care vor da loc mai tîrziu la încremeniri, sau în cel mai bun caz la imagini sonore urîte, dizgraţioase, lipsite de lumină.

În ciclul al doilea elementar, ritmul de depăşire a cadrelor programei analitice se accelerează. Vom semnala Gavota din Partita în mi major pentru vioară solo de Bach cîntată fals şi fără înţelegere, de către Florian Murtaja elev de clasa a VI-a elementară a Şcolii no. 5 — Bucureşti; Preludiu şi Allegro de Pugnani—Kreisler prezentat tot de un elev de clasa a VI-a (Itary Brotman-Ploieşti) la nivelul de expresie naivă şi virtuozitate chinuită a unui studiu de Kayser (caietul întîi); Siciliana şi Rigaudon de Kreisler abordate de Carmen Alecu în clasa a VII-a a şcolii elementare din Ploieşti cu aceleaşi urmări, dovedind că profesorii respectivi — ca şi mulţi alţii de altfel — nu cunosc gradaţia studiilor, pieselor şi concertelor şi interdependenţa lor în reuşita execuţiei. Numai un nivel egal între studiu, piesă şi concert, poate reda justa forţa de exprimare a unui elev şi aceasta, numai cînd la acest nivel egal s-a ajuns gradat şi fără salturi.

E de dorit să se respecte aceste condiţii care determină un echilibru în prezentarea muzicală şi instrumentală. Una din explicaţiile care s-ar putea da, ar fi aceea că încă de cîţiva ani în urmă, au apărut în aceste festivaluri unele elemente excepţionale ca Vasile Cornelia, Sîrbu Eugen, Sîrbu Mariana, Ijack Gabriela, Gavrilă Angela, Badea Cristian, Agoston Bondi, Tifu Mircea, Chirilă Vasile, care în toate manifestările lor, au adus piese depăşind programa analitică la diferenţe foarte mari. Aceste elemente au progresat foarte repede, dar nu prin salturi, ci printr-un excepţional ritm de asimilare. Cunoaşterea acestei realităţi care explică totul, ar fi ferit pe cei grăbiţi de exagerări şi pe copii de rezultate nesatisfăcătoare. De altfel, îndrumarea elementelor excepţionale implică o mare răspundere ce se cuvine subliniată. Cazul talentului excepţional al copilului Dincă Laurenţiu din Craiova, care a fost



Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în cadrul Festivalului. Dirijor asistent Paul Popescu.

Theodor Paraschivescu

Un trio format din: Alexandru Todicescu Theodor Paraschivescu și Ilea Cătălin.

prezentat cu Concertul în sol major de Mozart, ilustrează această ușurință în înțelegerea și măsurarea răspunderii din partea îndrumătorilor. Școala a fost de mult prevenită, dar nu rezolvă acest caz în sensul normal al îndatoririlor ce-i incumbă. O subliniere pozitivă se cuvine unui talent excepțional de aceeași vîrstă — eleva Marcovici Silvia tot din clasa a III-a de la școala din Bacău, care a prezentat Concertul de școală de Accolay. Sunetul, afirmarea și relieful frazei, siguranța și forma de prezentare instrumentală ne-a pus în fața unei realizări admirabil închegate, care fac cinste celui care o îndrumează. Nu am citat în nici unul din cazurile date ca exemplu numele profesorilor, fiindcă programele tuturor concertelor susținute de școlile elementare și medii nu au menționat nume. Aceasta spre deosebire de programele Conservatoarelor care au indicat clasa profesorului. Socotim că în cadrul unor asemenea manifestări trebuie cunoscut numele tuturor acelora care contribuie cu munca lor la reușita prezentării, ca și al acelora care n-au izbutit. Nu trebuie acreditată părerea că în succesul unui talent nu cîntărește și munca profesorului, fiindcă atunci nu vom putea căuta nici răspunderea în nereusita unor îndrumări. Măcar pentru acest motiv, dacă nu pentru a recunoaște ce imens rol are profesorul în cizelarea și îndrumarea justă a unui talent, trebuie citată în orice etapă îndrumarea.

În manifestările festivalului, programele s-ar fi cuvenit să ne prilejuiască unele constatări mai convingătoare privind continuitatea dintre cele trei cicluri de învățămînt. Este adevărat că ciclul mediu a apărut ca o continuare firească a celui elementar, realizînd progresiv o linie de virtuozitate ascendentă, răspunzînd deci telurilor sale. Ciclul superior, care reprezintă o culme și trebuie să urmărească desăvîrsirea măiestriei, a apărut însă izolat, în realizări tehnice bune, dar cu aspecte fără adîncire, fără o forță emoțională care se cere la această etapă, precedînd pe artistul de mîine. De altfel, nici repertoriul nu a prilejuit — în linii mari — realizări mature, edificatoare. Bach, Brahms, Beethoven ar fi încheiat mai lămuritor arcul început de Vivaldi.

Concertul de Ceaikovski este, fără îndoială, una din lucrările cele mai importante ale repertoriului violonistic, o piesă de anvergură, în care se pot afirma trăsăturile personalității concertistului : stăpînire pe scenă, virtuozitate, strălucire, elan, putere de comunicare. Dar sarcina executării acestui concert numai cu acompaniament de pian, fără susținerea și brio-ul orchestrei, este extrem de dificilă, punînd vioara într-o lumină crudă. Studentul Gheorghe Jalobeanu din București — un instrumentist serios și capabil — n-a fost favorizat de această situație, realizînd doar o prezentare meritorie. Într-o fugă de Bach (și plasat în alt punct al programului) ar fi avut posibilitatea unei afirmări convingătoare, răsplătită de succes. Alexandru Todicescu (București), violonist talentat, ne-a înfățișat cu bravură „Dansurile românești" de Bartók. Lucrarea este valoroasă, dar nu reprezentativă. Știm că pînă ce vom auzi în conservatoare o sonată sau Concertul de Bartók, mai avem de așteptat, deși abordarea repertoriului contemporan a început încă de cîțiva ani prin concertele de Șostakovici și Prokofiev. Am fi preferat să-l auzim pe acest student într-o piesă cu probleme mai numeroase și mai delicate de interpretare, care să ne dea măsura posibilităților și, oarecum, perspectiva carierii sale. Valsul din baletul „Cenușăreasa" de Prokofiev nu constituie, de asemenea, o lucrare reprezentativă pentru compozitor și nici pentru forțele interpretului. Dar dacă este executat și fără grația și sclipirea ce sînt necesare acestei muzici, apare șters și confuz. În orice caz, nu ne-am putut lămuri asupra talentului studentului Amiraș Nicolae (Cluj). Cît despre „Tzigane" de Ravel (piesa care poate atesta cu adevărat prezența unei măiestrii artistice) ne-a prilejuit o certă dezamăgire. Violonistul Bors Wilhelm (Cluj) care era acum cîțiva ani o promisiune pentru cercul restrîns al tinerilor solisti, a apărut depășit cu totul de exigențele interpretative ale acestei lucrări.

Iată de ce am afirmat mai sus că ciclul superior n-a apărut ca o culme a realizărilor pe terenul didactic-artistic. Credem că la această impresie a contribuit în mare măsură alegerea grăbită a repertoriului, cît și faptul că nu au fost prezentate toate elementele valoroase din acest ciclu.

Desigur, Festivalul nu poate să reflecte complexitatea procesului de învățămînt decît într-o măsură limitată. Oricum, trebuie să ne sporim eforturile pentru îndepărtarea multor piedici : acel decalaj care încă mai există între dezvoltarea rapidă a rețelei școlare și posibilitățile de asigurare a unui învățămînt solid, cu cadre calificate, cu o programă analitică în care compozitorii noștri să fie prezenți, cu un material didactic satisfăcător și, în sfîrșit, menajarea studiului individual în toate etapele. Festivalurile republicane reușesc totuși să ne întărească încrederea în preocupările acestea pe care trebuie să le privim cu un sentiment de mare răspundere.

Valorificarea talentului este o datorie patriotică de la care nu ne putem deroba.

În afară de aceste constatări, care privesc direct răspunderile și obligațiile în procesul de învățămînt artistic, putem nota și unele observații utile pentru organizarea viitoarelor festivaluri. Credem că în primul rînd, ele trebuie considerate ca adevărate sărbători și nu concursuri care să producă ascuțirea ambițiilor și rivalitatea sterilă. Se cultivă în aceste ocazii de bucurie o îndîrjire străină de scopul adevărat al festivalurilor. Lipsa criteriilor din partea unor pedagogi și confuzia judecăților de valoare creează cele mai bizare comparații, cele mai nepotrivite ierarhizări. Se confundă talentul cu pregătirea, stabilindu-se terenuri vagi de apreciere. Copiii rămîn derutați, apoi se obișnuiesc să se adapteze atmosferei, ceea ce este în adevăr un rezultat negativ. Din fericire seriozitatea juriilor a anihilat în mare parte aceste confuzii. Unii profesori, în loc să ajute la limpezirea situațiilor se pretează la desfășurarea unor penibile mijloace de seducție pentru a atrage unele talente spre îndrumarea lor. Datorită unor imperfecțiuni de organizare apar surprizele în etapele de selecționare premergătoare, prin faptul că elemente care sînt fruntașe în unele școli din țară nu pot fi socotite ca atare alături de elemente fruntașe din alte școli cu experiență și exigență de apreciere mai evoluate. Audierile grăbite din chiar ziua manifestării respective nu sînt bune, produc și ele surprize și uneori dezamăgiri nedrepte.

Programarea unor școli cu mai puțină experiență este o greșeală, fiindcă în festival au apărut programe absolut inutile, slabe sub toate raporturile, dar care au ocupat cîte o seară întreagă, în timp ce școli cu experiență care aveau ce spune, au fost îngrămădite pînă la refuz. Aceasta, în afară de faptul că aceste școli fruntașe au sacrificat, din lipsa locului în program, elemente reprezentative și publicul a fost obligat să asculte încercări și dibuiri, în locul unor izbutiri care se cunosc și erau așteptate.

Problema repertoriului legat de programa analitică trebuie să fie o chestiune de răspundere a profesorului. Orice derogare să fie justificată de calitatea prezentării. Urmărirea acestei calități să nu fie însă o obsesie care durează cît intervalul dintre două festivaluri. Unii profesori au lucrat piesa respectivă doi ani de zile, frizînd aspectul dresajului, care numai îndrumare artistică nu se poate numi. E necesar să se găsească toate mijloacele de a frîna acest zel, care nu servește nimănui.

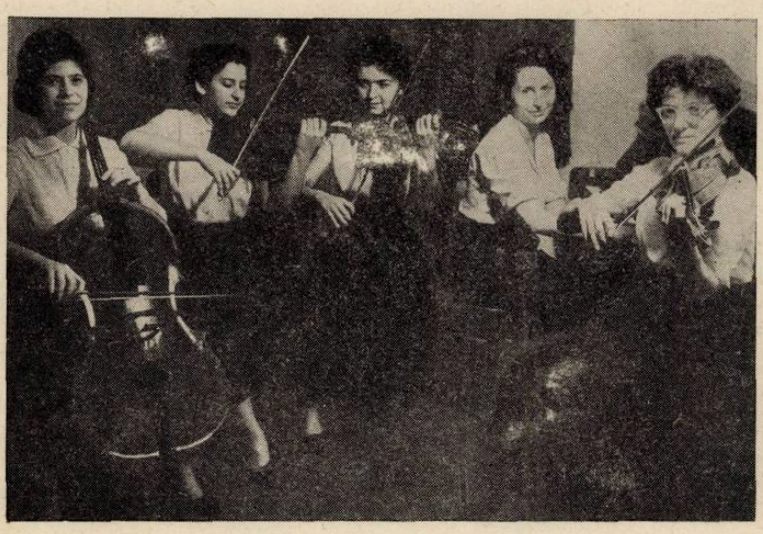
Un alt aspect care a putut fi înregistrat în desfășurarea acestor manifestări, este acel al lipsei lucrărilor românești din programele de învățămînt. În acțiunea de îmbogățire a creației originale cu lucrări didactice, să fie antrenate toate forțele noastre componistice. Prilejurile de manifestare a activității de învățămînt artistic vor deveni astfel, în timp, adevărate sărbători ale școlii muzicale românești.

Prof. GEORGE MANOLIU

Concert al orchestrei Şcolii speciale elementare de artă din Ploieşti.

Margareta Prunner

Elena Andrei acompaniată de Titina Penescu



Cvartet cu pian format din : Dolores Popa, Cornelia Bronzetti, Mădălina Ionescu, Rodica Giroveanu-Eugen şi Valeria Sadoveanu.

Petre Bogotan

Cvartet compus din : Helmuth Schneider, Arcadie Zanca, Marius Suciu și Valeriu Pitulac

Eckart Schlandt

Aurelian Octav Popa ; la pian Veronica Rusescu

În scopul trecerii în revistă a rezultatelor obținute în procesul instructiv-educativ desfășurat în școlile și institutele de artă, Ministerul Învățămîntului și Culturii organizează la fiecare doi ani Festivalul republican al elevilor și studenților fruntași.

Cu prilejul acțiunilor de pregătire și selecționare a elevilor au avut loc audiții interne sau, în cadrul activității extrașcolare, în instituții și întreprinderi. Festivalul a constituit un important factor de emulație în fiecare școală.

Anul acesta, cea de-a V-a ediție a Festivalului a reunit la București peste 700 de elevi fruntași care, timp de 10 zile, între 24 martie și 3 aprilie, au susținut recitaluri și concerte pe scena Ateneului R.P.R., a teatrului C.C.S. sau la Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Este emoționant să constatăm, la numai 14 ani de la reforma învățămîntului din 1948 cînd au luat ființă primele instituții școlare cu caracter artistic, că numărul lor în continuă creștere se ridică astăzi la 46 unități, în care 18.000 de elevi descifrează tainele interpretării vocale și instrumentale.

Școala elementară de muzică din Bacău, prin eleva Marcovici Silvia din clasa a III-a care a interpretat la vioară partea I-a din *Concertul* de Acolay, și-a cîștigat pe drept diploma de onoare primită. Siguranță și dezinvoltură, înțelegerea frazării, iată calitățile micii interprete pe care publicul a răsplătit-o cu meritate aplauze.

La eleva Naftali Eva din clasa a VI-a a școlii medii din Tg. Mureș, care a interpretat la pian *Ciaccona* de Haendel, am constatat simțul nuanțelor, așa cum la eleva Vasile Cornelia din clasa a VI-a a școlii medii din Timișoara, care a cîntat la vioară *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski, ne-a plăcut ținuta tehnică și sobrietatea interpretării.

O audiție deosebit de reușită a *Duo-ului concertant* de Weber pentru clarinet și pian a pus în evidență calitățile elevului Ciortan Ion din clasa a XII-a a școlii medii nr. 1 din București. Acest elev, pe care l-am remarcat încă de la concertele organizate în cinstea Festivalului ca solist al orchestrei simfonice a școlii, are un ton nuanțat, cald și deosebit de expresiv.

Cu siguranță și în atmosfera pieselor au cîntat și elevele Sîrbu Mariana din clasa a VI-a a școlii medii din Iași (*Introducere și rondo capriccioso* de Saint-Saëns) și eleva Ijak Gabriela din clasa a VII-a a școlii medii din Brașov (*Habanera* de Sarasate).

Elevul Gruber Manuel din clasa a IX-a, pe care de asemenea îl cunoaștem din audițiile organizate de școala medie nr. 2 din București în cinstea Festivalului, a interpretat cu mult dinamism *Poloneza* de Popper pentru violoncel.

Elevii din ultimele clase ale școlilor medii au dovedit în general maturitate și înțelegere pentru piesele interpretate. Așa au fost Reinfeld Ioan, clasa a XII-a a școlii medii din Cluj (*Introducere și Rondo capriccioso* de Saint-Saëns), Țifu Mircea din clasa a X-a (Partea I-a din *Simfonia spaniolă* de Lalo) și Chirilă Vasile din clasa a XII-a (*Campanella* de Paganini), ambii reprezentanți ai școlii medii nr. 1 din București.

Școala medie de muzică din Galați a fost merituos reprezentată prin trei elevi care au arătat o bună îndrumare la vioară : Sîrbu Eugen (clasa a V-a), Prelipceanu Bujor (clasa a VII-a) și Papastamatos Mihai (clasa a V-a). De asemenea, nu mai puțin valoroase au fost execuțiile elevilor Iovan Ion (clasa a XI-a trompetă de la școala medie din Timișoara), ale celor trei elevi ai aceleiași școli, care au interpretat *Triplul concert pentru vioară* de Vivaldi, ale elevului Fodoreanu Dorel din clasa a V-a violoncel a școlii medii din Cluj și Mateescu Tică Mihai din clasa a VI-a pian a școlii elementare din Cîmpulung-Muscel.

Fiecare concert sau recital din cadrul Festivalului a relevat o serie de elevi dotați, reprezentanți ai unor colective de sute de elevi și zeci de profesori, ce lucrează cu abnegație în fiecare din școlile participante la Festival. Nu putem să nu consemnăm aci meritul deosebit ce revine în primul rînd colectivelor de profesori, care cu răbdare și sîrguință modelează personalitățile în formare ale elevilor. Diplomele obținute nu sînt numai ale elevilor. Ele își răsfrîng aureola și asupra îndrumătorilor, știut fiind că la o vîrstă fragedă, cînd lipsa de experiență și lacunele sînt lucruri firești, apropierea de comorile artei nu se poate face decît sub o îndrumare competentă și permanentă

★

Cel de-al V-lea Festival a marcat, după părerea noastră, un pas important în ceea ce privește munca în școlile elementare și medii de muzică. Avem o bază largă de școli și numeroase cadre didactice care predau diverse specialități. Fonduri importante se alocă anual pentru asigurarea desfășurării optime a procesului de învățămînt în aceste unități școlare. Este momentul, socotim, să se adîncească munca de conținut, pentru ridicarea calității și a nivelului la care se desfășoară procesul instructiv-educativ, pentru orientarea muncii în aceste școli după cele mai valoroase învățăminte care s-au desprins din practica pedagogică în general și din pedagogia specific muzicală, ce se desfășoară organizat în școlile noastre de un număr îndeajuns de mare de ani.

S-au desprins, în cadrul Festivalului, și unele aspecte negative care trebuie privite critic, dezbătute și lămurite.

Astfel, considerăm că principala problemă este cea a repertoriului de piese romînești ce trebuie abordate de elevi pentru studiu sau pentru apariție în public. Repertoriul de piese pentru diverse instrumente realizate de compozitorii noștri este, cu drept cuvînt, mult mai bogat decît acum cîțiva ani. Dar, a scrie lucrări care îmbogățesc în mod real patrimoniul școlii noastre de compoziție în genere nu înseamnă întotdeauna și realizarea unor piese ce pot fi incluse în repertoriul pedagogic.

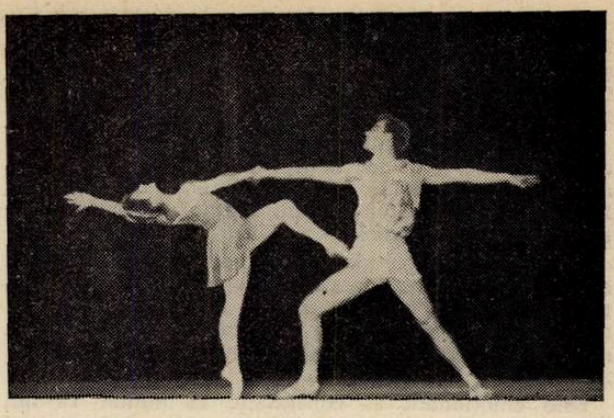
Unii profesori pierd din vedere faptul că procesul instructiv educativ este un proces de durată, în care privirea de perspectivă este cerința de bază. În acest proces, ceea ce am realizat într-un moment dat nu constituie niciodată sfîrșitul, ci întotdeauna începutul pentru ceea ce urmează să facem. Ca pedagogi, grefăm permanent în mintea copiilor acele cunoștințe noi care sînt necesare pentru ca următoarele cunoștințe să se poată grefa și ele la rîndul lor. În procesul instructiv-educativ (și prin excelență în cel cu caracter artistic muzical) trebuie să vizăm o însușire gradată a cunoștințelor și deprinderilor, de la simplu la complex. Aceste norme trebuie respectate în vederea scopului foarte îndepăr-

tat, acela al formării unui instrumentist complet, competent, şi în pregătirea căruia să nu existe nici un gol.

Un principiu pedagogic fundamental cere să solicităm copilul la realizarea unui scop imediat, pentru că numai în acest fel el va depune interes în munca sa. În procesul instructiv-educativ cu caracter artistic muzical scopul nostru este dimpotrivă realizarea unui interpret complet format, pentru care sînt necesari ani numeroşi de muncă susţinută. Contradicţia aceasta naturală dintre cerinţa izvorîtă din caracteristicile de vîrstă şi cea impusă nouă de obiectivul ce ne propunem, trebuie rezolvată cu toată dibăcia de profesorul educator. Ea ne obligă să începem învăţarea instrumentului cu grijă şi

numai după ce cunoaştem bine pe fiecare elev cu care lucrăm. Ne impunem de asemenea să respectăm cu stricteţe legea evoluţiei fireşti, neforţate, cu acumulări treptate, să căutăm permanent scopuri apropiate pe care să le propunem elevului ; pe acesta vom căuta să-l îndrumăm permanent înainte către scopul îndepărtat, pe care în profunzimea lui numai noi îl putem cunoaşte şi niciodată elevii noştri mici.

Consideraţiile acestea ni le-au prilejuit audierea unui număr nu mare, dar destul de important, de elevi, la care am fost nevoiţi să facem menţiunea : depăşit de piesă. Cea mai concludentă în acest sens a fost evoluţia elevului Dincă Laurenţiu din clasa a III-a de la şcoala medie de muzică din Craiova care a interpretat (!) *Concertul în sol major pentru vioară* de Mozart. Dincă Laurenţiu este fără îndoială un copil cu aptitudini deosebit de frumoase care posedă (în ciuda vîrstei) mult nerv, simţ muzical şi o uşurinţă excepţională în execuţie. Dar profesorii săi (şi folosesc pluralul gîndindu-mă la obligaţiile ce reveneau întregului colectiv al şcolii de muzică din Craiova faţă de un elev de certă valoare) n-au manifestat grija necesară şi astfel execuţia elevului Dincă Laurenţiu ne-a apărut săracă şi lipsită de conţinut. Un copil poate scrie o compoziţie la limba romînă sau chiar o poezie cu imagini reuşite, dar niciodată nu va putea scrie un roman care implică gîndire matură şi aprofundată. Pedagogii lui Dincă Laurenţiu au scăpat din vedere scopul îndepărtat al învăţămîntului în acest caz (violonistul format), scontînd că vor prezenta un copil minune cu lipsu-



rile de circumstanţă ale vîrstei, care va place. Rezultatul a fost cu totul negativ. Un copil care reuşeşte să realizeze copilăreşte o piesă destinată oamenilor maturi este ceva interesant, dar nu artistic. Aplauzele publicului nu dezmint afirmaţiile noastre ci dimpotrivă accentuează obligaţiile de a-l educa pe acesta prin intermediul unor interpretări de un înalt nivel şi nu cu încercări dubioase.

Aceeaşi menţiune — depăşit de piesă — se cuvine şi altor elevi. Astfel : Ionescu Lucian clasa I şcoala elementară din Rîmnicu-Vîlcea (*Sonată* de Benda şi *Miniatură* de Sabin Drăgoi), Stănescu Mariana clasa a III-a şcoala medie Piteşti (*Variaţii* de Maikapar), Alecu Carmen clasa a VII-a şcoala elementară Ploieşti (*Perpetuum mobile* de Novacek), Ignat Adrian clasa a VIII-a şcoala medie Constanţa (*Concert Adelaida* de Mozart) etc. Am fost nevoiţi să remarcăm de asemenea şi includerea în repertoriul elevilor a unor piese de un gust îndoielnic (*Serenada* de Braga la elevul Vasil Ştefan de la şcoala din Satu-Mare) sau transpunerea în poziţiile joase ale viorii a unor pasaje întregi din piesa *La Follia* de Corelli, pe care elevul Enăşescu Dan din clasa a V-a a şcolii elementare din Botoşani nu ar fi putut-o executa în original. A fost de asemenea cu totul neinspirat faptul că, probabil pentru a uşura execuţia, preludiul în do diez major din Clavecinul bine temperat de J. S. Bach a fost interpretat de eleva Bănică Mihaela de la şcolaa elementară din Tg. Jiu în tonalitatea do major. Lucrarea trebuia privită cu răspundere măcar în ceea ce priveşte respectarea tonalităţii originale.

Tot pe această linie, în sprijinul ridicării nivelului de predare în şcolile de muzică, se impune elaborarea de articole în care, pe baza ultimelor cuceriri ale pedagogiei generale precum şi a experienţei celor mai buni dintre profesorii din şcolile de muzică, să se abordeze problemele specifice ale metodicii şi didacticii muzicale.

Rezultatele viitoare ar putea fi şi mai bune dacă directorii şcolilor vor putea dezbate în faţa majorităţii profesorilor care nu au participat la festival un material bogat în concluzii care, analizat şi discutat în consiliile pedagogice, ar constitui un preţios îndrumător în muncă.

Faptul că unele şcoli au trimis la Festival elevi care au mai participat la cîte trei şi chiar patru ediţii anterioare ale acestuia, nu ilustrează posibilităţile reale ale acestor colective (Timişoara, Iaşi, Bucureşti nr. 1, Cluj etc.), creînd impresia că ele sînt reprezentate numai prin 2—3 elemente de vîrf.

Aplauzele furtunoase cu care au fost răsplătiţi cei mai mulţi dintre elevii participanţi la cel de al V-lea Festival republican al şcolilor şi institutelor de artă trebuie să însemne un îndemn la sporirea eforturilor pentru obţinerea de noi succese în învăţămîntul artistic-muzical.

MIRCEA SĂNDULESCU

CONCERTE — SPECTACOLE

Festival de muzică franceză

Apariția frecventă pe podium a maestrului George Georgescu constituie fără îndoială unul din punctele de deosebit interes — din păcate nu prea multe — ale actualei stagiuni. La pupitrele Filarmonicii și Radioteleviziunii, dirijorul a realizat cîteva concerte de înaltă ținută, în rîndul cărora se numără fără îndoială și festivalul de muzică franceză. Această interesantă manifestare a avut între altele darul de a reaminti multora că George Georgescu nu este numai interpretul, de toți admirat, al simfoniilor lui Beethoven și Brahms, ci și talmăcitorul sensibil al altor climaturi muzicale. Căci, să nu uităm, George Georgescu este cel care, în urmă cu 30—40 de ani, a scos viața de concert din exclusivismul repertoriului tradițional relevînd publicului muzica lui Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Respighi, Honegger. Cît de nedreaptă este de aceea părerea că Georgescu ar marca o înclinație exclusivă spre marele simfonism clasic, opinie pe care am întîlnit-o pînă și în articolul (entuziast de altfel) scris în „Le Figaro" de Alain Olivier, unul din cronicarii ziarului parizian, prezent anul trecut la Festivalul „George Enescu". Se vorbește acolo cu căldură despre „George Georgescu, specialist al repertoriului austro-german", caracterizare evident limitativă... cu toată puterea de adevăr pe care o cuprinde. Căci unui adevărat artist stricta specializare îi este străină. Acest lucru l-a dovedit încă odată Georgescu în programul prezentat la Filarmonică împreună cu Valentin Gheorghiu și consacrat lui Debussy, Ravel, Franck, și Dukas.

Executată în versiunea originală cu cor (care de fapt nu adaugă prea mult în somptuozitatea-i sonoră celei strict orchestrale), suita a II-a din baletul „Daphnis și Chloé" de Ravel a fost cu adevărat *restituită*. Căci Georgescu reușește — e unul din marile sale „secrete" — să obțină din partea orchestrei o sonoritate „topită": ansamblul devine un corp, instrumentele nu mai cîntă răzleț și frazele nu se mai succed înnodate de la o grupă la alta ci se leagă atît de firesc încît ascultătorul aproape că nu percepe fracțiunea de secundă în care un instrumentist a intrat iar altul a tăcut. O admirabilă ilustrare a acestui stil simfonic de interpretare a oferit-o partea întîia a suitei „Daphnis și Chloé", „Revărsatul zorilor". Și ce frumoasă dozare a dinamicei sonore, de la pianissime abia șoptite, la un fortissimo rotund, plin, dar nu gălăgios!

„Preludiul la după amiaza unui faun" de Debussy a fost tratat de Georgescu cu o rară discreție; fără a trece nici un moment dincolo de mezzoforte, nuanțele dinamice și de expresie au fost marcate de dirijor diferențiat, în cadrul concepției sale de interpretare care se centrează pe reliefarea intervențiilor solistice.

„Ucenicul vrăjitor" de Dukas (în care aportul orchestrei a fost mai puțin precis ca alteori) este condus de maestrul Georgescu într-un tempo relativ așezat, mai apropiat de indicația din partitură decît cel vertiginos adoptat de Toscanini în cunoscutele sale înregistrări, precum și de alți dirijori. Care interpretare este mai „adevărată"? Cea de a doua alternativă este desigur de un efect strălucitor, dar prima este fidelă textului.

Valentin Gheorghiu, în Variațiunile simfonice de César Franck, a realizat o interpretare pe cît de ordonată și cizelată pianistic, tot atîta marcată de o atitudine personală. Valentin Gheorghiu a fost pătrunzător în expunerea temei, profund meditativă în forța replicilor dure ale orchestrei, și în general a reliefat, ca un pianist—compozitor, sensurile armonice ale textului. Uneori însă elevația franckiană a tins să cedeze locul unei expansiuni de esență schumaniană, poate chiar chopiniană (marele solo în do diez minor „Poco più lento"). Nu vom uita însă marele grup al variațiunilor finale, văzute ca un scherzo exuberant și convingător redate (episodul marcat „dolce rubato" s-ar fi cerut mai puțin precipitat) și nici grupul central al variațiunilor lente, un frumos dialog între pian și orchestră. Am ascultat o versiune a Variațiunilor simfonice exemplară sub raportul realizării pianistice, bazată pe o concepție demnă de luat în discuție, care dacă nu se apropie de adînca fervoare și comunicativitate a lui Cortot sau Casadesus, are în schimb meritul de a nu imita aceste ediții ilustre și de a reprezenta o interpretare conformă cu sensibilitatea artistului nostru.

RADU GHECIU

OASPEȚI

Daniil Șafran

Pe Daniil Șafran l-am ascultat pentru prima oară, cîntînd împreună cu George Enescu, la Ateneu în 1946. La vremea aceea mă aflam încă pe băncile Conservatorului și acest eveniment artistic deosebit s-a gravat adînc în memoria mea. Am rămas atunci profund mișcat de chipul în care au fost interpretate, între altele, Sonata în la major, pentru violoncel și pian precum și variațiile pe o temă din „Flautul fermecat" de Beethoven. George Enescu apreciase imediat talentul lui Daniil Safran și a ținut să cînte împreună cu el. Despre acest moment artistic violoncelistul sovietic avea să pomenească mai tîrziu cu un sentiment de admirație față de marele nostru muzician.

L-am întîlnit după aceea, pe Safran la Sofia, în 1955, cînd ne-am cunoscut. A fost totuși o luare de contact fugitivă, întrucît el sosea iar eu sfîrșisem un turneu de concerte. Ulterior însă a revenit printre noi, ne-am cunoscut mai îndeaproape, am devenit prieteni.

Mi-ar fi cu neputință să despart omul de muzicianul Șafran. Există în toată ființa acestui artist o modestie și gingășie sufletească, o reticență și afabilitate, ce se acordă foarte bine cu generozitatea cu care se dăruește artei. El este în primul rînd un temperament senzitiv ce trăește muzica interior, cu o mare fervoare; aceasta se vădește în oricare din interpretările sale.

Talent precoce, Șafran a debutat la Leningrad sub bagheta cunoscutului șef de orchestră englez Albert Coates, cînd a cîntat împreună cu Filarmonica *Variațiile roccoco* de Ceaikovski. De atunci, a mers din succes în succes: Premiul I la Concursul unional al tinerilor interpreți (distins între 70 candidați sovietici), Premiul I la Festivalul Mondial al Tineretului din 1949 de la Budapesta și Premiul I la Concursul Internațional din 1950 de la Praga. Pentru meritele sale artistice a fost distins cu titlurile de laureat al Premiului de Stat și artist emerit al R.S.F.S.R.

Însușirile acestui artist sub raportul pur profesional sînt dintre cele mai frumoase. Cîntul lui Daniil Șafran are anumite atribute ce îl fac imediat de recunoscut: un ton clar, vibrant și cald, foarte frumos și o ușurință uimitoare a frazării, la el deosebit de fluidă. Șafran apare ca o personalitate cu profil bine conturat. El are o muzicalitate ce răzbate în toate interpretările și ceea ce cîntă este bine gîndit. Privindu-l sub unghiul mai strict, vio-

loncelistic, este de relevat pe de o parte admirabila sa mînă dreaptă cu care efectuează acele minunate detaché-uri, staccatouri, spiccato-uri ; pe de altă parte degetaţiile-i foarte personale, extensiile sale mari, adecvate frazei respective. Violoncelistul foloseşte de asemenea efecte sonore de o mare frumuseţe : pianissime dintre cele mai fine, sunete intens vibrate, alteori filate cu artă ; el ţine de asemenea în chip extraordinar notele lungi, realizînd crescendo-uri de mare forţă emoţională — tot atîtea elemente de ordin tehnic pe care le foloseşte judicios, în vederea redării cît mai expresive şi convingătoare a muzicii.

Şafran dispune de un mare repertoriu pe care şi-l îmbogăţeşte necontenit. Cercetează şi descoperă lucrări noi, uneori piese mai puţin cunoscute, dar foarte frumoase ; alteori solicită transcrierea unor lucrări ce nu au fost destinate iniţial violoncelului, contribuind astfel substanţial la punerea în circulaţie a muzicii valoroase — fapt pentru care oricine, profesionist sau amator, trebuie să-i fie recunoscător.

În tot ceea ce face muzicianul pune mult suflet, fiind de arătat că acordă unei lucrări de proporţii mici, unei simple improvizaţii ori unui preludiu, aceeaşi atenţie şi grijă pe care o pune în prezentarea unui concert de mare anvergură. Este exact ca un excelent actor pentru care nu există roluri mari şi mici, ci roluri care bine interpretate, sînt ridicate pe culmile artei respective.

Relevînd atenţia pe care o acordă totdeauna muzicii ruse şi sovietice, vom sublinia interesul deşteptat — după clasicele concerte de Bach şi de Haydn pentru violoncel şi orchestră — de interpretarea concertului pentru violoncel şi orchestră de Haciaturian. Solistul i-a restituit întreaga viaţă tumultuoasă şi pasionantă, evidenţiind luminos ritmurile ca şi melodiile de obîrşie populară pe care se sprijină lucrarea. Orchestra Filarmonicii „George Enescu" a susţinut, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, un bun acompaniament simfonic, discret ca sonoritate, precis ca intrări şi curat ca execuţie, contribuind la succesul solistului.

De un mare interes artistic a apărut recitalul dat împreună cu pianista Nina Musunian cînd a prezentat un program dintre cele mai bogate, mai variate. Şafran al cărui cînt poate fi recunoscut de la primele măsuri, are totuşi arta de a varia jocul său violoncelistic în raport cu exigenţele expresive, de interpretare. În Sonata în do major op. 12 de Beethoven atacul interpretului, precis şi categoric, frazarea sa cu unele impetuozităţi turburătoare, o anumită gravitate în expunerea anumitor teme ca şi vibrato-ul său de o mare forţă emoţională, au concurat la tălmăcirea pregnantă a lucrării. Cît priveşte pasajele de răspuns între violoncel şi pian în *adagio* ele au reprezentat un dialog expresiv al celor doi parteneri.

Am preţuit apoi în Adagio şi allegro din Sonata nr. 6 în la major de Boccherini chipul natural, expresiv, în care a redat cantabilitatea melodiilor, trilul său fin, egal, virtuozitatea în pasajele rapide unde ornamentaţiile şi arabescurile au fost înfăţişate cu bravură.

Printre lucrările prezentate în primă audiţie se cuvine neapărat menţionat Concertul nr. 1 de Darius Milhaud. Lucrarea, plină de surprize, cu mişcări contrastante în care întîlnim sentimente variate — uneori grave, alteori exuberante, vesele — cu cadenţe de virtuozitate şi nenumărate dificultăţi tehnice (printre care multiplele duble coarde nu au fost cele mai mici) a fost redată de Safran în chip sensibil şi spiritual.

Safran are o preferinţă marcată pentru muzica spaniolă, cu deosebire aceea în care vibrează melo-

diile şi ritmurile tipic populare. El este interpretul strălucit al lui Albeniz, Granados şi de Falla.

Cele şase piese (din şapte) cîte cuprinde *Suita populară spaniolă* de Manuel de Falla au fost redate cu o caldă pătrundere a fondului lor evocator, descriptiv, am spune chiar programatic. *Şalul maur*, Dansurile *Jota*, *Polo* şi îndeosebi *Cîntec de leagăn* redat în surdină cu întreaga-i profunzime lirică, au stîrnit entuziasmul celor ce l-au urmărit.

Şafran a găsit loc şi pentru piesele *Menuet* şi *Fata cu părul bălai* de Debussy pe care le-a redat cu graţie şi cu o suavă poezie. A fost un recital de mare succes şi totodată de bogată şi variată substanţă muzicală care ne-a arătat realizările, progresul necontenit al acestui remarcabil muzician.

Nu uităm nici suplimentele acordate : un *Menuet* de Beethoven, de o mare gingăşie a execuţiei, *Vals sentimental* de Ceaikovski căruia interpretul i-a redat învăluitoarea nostalgie dar fără dulcegărie, *Largo* de Veracini, cu o remarcabilă adîncime a sentimentului şi judicioasa dozare a nuanţelor dinamice, precum şi piesa cu caracter ritmic variat *Cionguri* de Tinţadze (dedicată interpretului) şi care-şi trage numele după instrumentul popular georgian, de coarde ; Şafran a interpretat-o tot timpul în pizzicato, realizat în chip virtuoz cu ambele mîini. Alături de solist, pianista Nina Musunian s-a dovedit nu numai o acompaniatoare muzicală ci o colaboratoare care a avut o participare vie, importantă şi totodată discretă, la buna prezentare a muzicii din cadrul recitalului.

Îl aşteptăm oricînd cu dragoste pe Daniil Şafran în mijlocul nostru, fiind siguri că ne va prilejui de fiecare dată, satisfacţii artistice dintre cele mai frumoase.

VLADIMIR ORLOV

Vladimir Ivanovski

Cariera tenorului Vladimir Ivanovski, artist al poporului al R.S.F.S.R., este pilduitoare pentru posibilităţile nelimitate ce se deschid în faţa oamenilor muncii dornici să îmbrăţişeze cariera artistică în ţara constructorilor comunismului.

Cu 32 de ani în urmă, tînărul Vladimir Ivanovski, operator proecţionist la un club de uzină din oraşul său natal Kursk, se instalează la Moscova, unde este angajat în funcţia de electrician şef de echipă la Studioul cinematografic „Mejrabpomfilm". În această calitate, participă, între altele, la realizarea bine cunoscutului film al regizorului Nikolai Ekk, „Drumul vieţii". Manifestînd unele aptitudini vocale — dovedite încă din perioada activităţii de la Kursk —, Ivanovski se înscrie în anul 1935 la Olimpiada unională a artiştilor amatori, unde obţine premiul I. Drept urmare, este imediat scos din producţie, şi trimis, ca bursier, la Şcoala superioară de muzică „Glazunov" din Moscova, pe care o absolvă după cinci ani, la clasa profesoarei Dora Beleavskaia.

Numit în 1940 în funcţia de solist al Teatrului de Operă „Kirov" din Leningrad, Ivanovski rămîne în oraşul — erou în tot timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, activînd în cadrul brigăzii artistice a Marinei militare din Flota baltică. După război, îşi continuă activitatea la Opera din Leningrad, pentru a trece în anul 1952 în cadrele primei scene lirice a Uniunii Sovietice, Teatrul Mare Academic din Moscova („Bolşoi Teatr").

Repertoriul său cuprinde un mare număr de roluri din creaţia de operă rusă şi sovietică („Boris Godunov", „Dama de Pică", „Legenda oraşului Kitej", „Ţar Saltan". „Familia lui Taras", „Decembriştii" etc.), ca şi din aceea apuseană („Carmen", „Paiaţe", „Fidelio", „Cio-cio-san" etc.) şi a compozitorilor din ţările prietene („Halka", „Bank-Ban"). A participat adeseori la concerte vocal-simfonice, interpretînd partidele de tenor din Simfonia IX de Beethoven, Recviemul de Verdi, oratoriul „Pe cîmpia Kulikovo" de Şaporin, fragmente din opere de Wagner etc.

Multe din realizările sale interpretative au fost fixate pe discuri, bucurîndu-se de înalta apreciere a publicului de pretutindeni. Astfel, analizînd într-unul din numerele sale recente înregistrarea integrală a operei lui Rimski-Korsakov „Ţar Saltan", revista franceză „Disques" sublinia în cuvinte elogioase interpretarea plină de bravură a lui Vladimir Ivanovski în rolul Ţareviciului Gvidon, pe care-l asemuia cu un „Siegfried rus".

Pentru meritele sale deosebite, Ivanovski a fost în repetate rînduri răsplătit de statul sovietic cu înalte distincţii (Premiul de Stat în 1951, titlul de artist emerit în 1956, titlul de artist al poporului al R.S.F.S.R. în 1959).

Primul turneu întreprins de Vladimir Ivanovski în ţara noastră, în martie 1962, a început la Cluj, unde tenorul sovietic a apărut pe scenele Operei de Stat (în rolul Don José din „Carmen") şi Operei Maghiare (în rolul Canio din „Paiaţe"), pentru a se încheia la Bucureşti, în cadrul spectacolelor „Dama de pică" şi „Paiaţe" ale Teatrului de Operă şi Balet.

★

Convorbirea noastră se înfiripă în jurul problemei diversităţii de roluri interpretate de Ivanovski.

— Examinînd repertoriul dv., găsesc în el roluri de tenor liric (Falsul Dmitri din „Boris Godunov"), de tenor „spinto" (Don José din „Carmen", Herman din „Dama de pică") şi de tenor dramatic (Canio din „Paiaţe"). Care este totuşi „specialitatea" dv. ?

— *Eu mă consider, în esenţă, un tenor lirico-dramatic, sau, cum se mai spune, „spinto". Atac rareori roluri propriu-zise de tenor dramatic, deoarece socotesc că natura specifică a glasului tenorilor „spinto" îi împiedică să interpreteze în bune condiţiuni asemenea roluri fără a forţa vocea. Rolul din „Paiaţe", — de dimensiuni nu prea mari — poate constitui o excepţie. Cît priveşte rolurile de tenor liric, practicarea lor, din cînd în cînd, mi se pare folositoare pentru a întreţine supleţea glasului.*

— Care sînt rolurile dv. favorite ?

— *Din repertoriul rusesc, Gherman din „Dama de pică", pe care l-am interpretat la Bucureşti pentru a 170-a oară în decurs de 13 ani. Din repertoriul apusean, Don José din „Carmen", Florestan din „Fidelio" şi Canio din „Paiaţe".*

— Să ne oprim o clipă — cu voia dv. — asupra rolului Gherman, cu prilejul adevăratului jubileu pe care l-a reprezentat în cariera dv., interpretarea acestui rol la Bucureşti. Care este concepţia dv. în privinţa personajului ?

— *Am să încep prin a vă face o confidenţă : n-am lucrat acest rol cu nici un regizor, l-am gîndit de la bun început singur, completîndu-mi concepţia de-a lungul anilor. Am citit mult despre „Dama de pică", de la nuvela lui Puşkin şi libretul lui Modest Ceaikovski pînă la corespondenţa compozitorului, studii critice, recenzii. Totuşi, principalul izvor al perfecţionării în interpretarea rolului l-a constituit pentru mine muzica lui Ceaikovski, în care descopăr de fiecare dată detalii artistice noi.*

Evoluţia personajului se face pe două coordonate principale : dragostea pentru Liza şi pasiunea de îmbogăţire — a doua decurgînd ca o consecinţă din prima, deoarece în condiţiile sociale ale epocii Gherman era nevoit să recurgă la orice mijloace pentru a-şi crea o situaţie materială la nivelul aceleia a nobilei Liza. Interpretul rolului trebuie să redea, în timpul celor trei acte ale operei, trei stări sufleteşti dominante diferite : în actul I, pasiunea mistuitoare a iubirii ; în actul II, hotărîrea de a obţine cu orice preţ secretul „celor trei cărţi" şi începerea întunecării minţii eroului, iar în actul III amplificarea nebuniei pînă la dramaticul punct culminant

din Final. Ca linie de ansamblu, interpretarea trebuie să determine publicul să-l îndrăgească şi totodată să-l compătimească pe Gherman, ajuns prin forţa împrejurărilor într-o situaţie tragică. Este ceea ce mă străduiesc să realizez în tălmăcirea pe care o dau rolului.

— Vorbind despre concepţia dv. asupra personajului Gherman, aţi amintit aproape exclusiv despre latura actoricească a interpretării. Care este, după părerea dv. ponderea jocului scenic în arta cîntăreţului de operă ?

— La noi, în Uniunea Sovietică, se acordă o mare importanţă jocului de scenă în teatrele de operă, considerîndu-se că învăţătura lui Stanislavski îşi găseşte aci o deplină aplicare. Solistul trebuie, desigur, să posede, în primul rînd, o voce bună ; dar el nu va ajunge niciodată un mare artist, un adevărat artist de operă, *dacă se va limita să rămînă un simplu cîntăreţ, neîmbinînd în chip organic arta vocală propriu-zisă cu arta actoricească. În orice caz, generaţia tînără de artişti sovietici de operă este educată în acest sens.*

— Dacă discuţia a ajuns la problemele tinerei generaţii de cîntăreţi sovietici, n-aţi vrea să menţionaţi cîteva nume ale celor mai valoroase elemente din această generaţie în ascensiune ?

— Cu plăcere. Cred că cei mai indicaţi a fi citaţi sînt cei şapte cîntăreţi aflaţi în prezent într-un stagiu de un an la Teatrul de Operă „La Scala" din Milano, ca urmare a acordului sovieto-italian, în baza căruia un număr echivalent de balerini italieni îşi fac stagiul la „Bolşoi Teatr". Este vorba de : soprana lirico-dramatică Tamara Milaşkina, mezzosoprana Larissa Nikitina, tenorul Vladimir Petrov, basul Aleksandr Vedernikov, apoi soprana de coloratură Alla Selenkova de la Filarmonica din Moscova, tenorul dramatic Anguladze de la Opera din Tbilisi şi soprana de coloratură Evghenia Miroşnicenko de la Opera din Kiev. Dintre toţi aceştia, pînă în prezent pe scena de la „Scala" a apărut doar Tamara Milaşkina într-un rol principal din opera „Bătălia de la Legnano" de Verdi, pe care l-a interpretat — după cîte s-a aflat — cu mare succes.

— Cîteva aprecieri, în încheierea convorbirii noastre, privind primul dv. turneu în R.P.R. ?

— Pentru a începe cu Clujul, vă asigur că nu voi uita atît de curînd primirea caldă, cu adevărat prietenească, de care m-am bucurat din partea publicului şi a colegilor în minunatul oraş transilvănean. Dintre cîntăreţii cu care am colaborat acolo, aş vrea s-o relev în mod deosebit pe interpreta Carmencitei, mezzo-soprana Ecaterina Vîlcovici, care — după părerea mea — înţelege şi joacă foarte bine rolul ; între noi s-a stabilit în mod spontan o sudură perfectă.

Din spectacolul cu „Dama de pică" de la Bucureşti am reţinut în chip special conducerea muzicală competentă a experimentatului maestru Egizio Massini şi interpretarea sinceră, pătrunsă de multă căldură omenească, a sopranei Zoe Dragotescu în rolul Liza.

Colectivul Operei bucureştene îmi este de altfel cunoscut din turneul întreprins la Moscova, unde mai ales „Carmen" şi „Othello" s-au bucurat de un succes răsunător. În sînul acestui colectiv activează numeroase forţe admirabil calificate, pe care publicul sovietic le cunoaşte şi le preţuieşte.

Aş vrea, în încheiere, să vă asigur că sînt fericit de a fi venit în primitoarea şi frumoasa dv. ţară. Mulţumesc tuturor celor care m-au întîmpinat cu atîta dragoste — de la publicul spectacolelor din Cluj şi Bucureşti şi pînă la personalul de serviciu al teatrelor de operă — şi vă încredinţez că voi fi oricînd gata să revin în mijlocul dv.

★

Aşa cum spunea oaspetele nostru, solistul de operă trebuie în primul rînd să posede o voce bună. Ascultîndu-l pe Ivanovski, constatăm că — în ce-l priveşte — această primă condiţie este îndeplinită cu prisosinţă. Vocea sa este strălucitoare, penetrantă pe toată întinderea, intonaţia impecabilă, dicţiunea perfect clară.

Dar Ivanovski nu este numai un cîntăreţ ; el este un autentic artist de operă. Creaţia lui în rolul lui Gherman din „Dama de pică" dovedeşte o profundă pătrundere a substratului psihologic al rolului, o exactă cunoaştere nu numai a personajului imaginat de Puşkin, ci şi a ceea ce reprezintă Herman în opera lui Ceaikovski, adică ceva în plus. Sau, pentru a-l cita pe Boris Asafiev *) : *„Gherman al lui Ceaikovski are trăsăturile pe care le-au adăugat tipului ghinionistului deceniile străbătute de societatea rusă, de psihologia şi gîndirea rusă de la Puşkin pînă la „Dama de pică" — compusă în 1890".* În tălmăcirea lui Ivanovski, Gherman nu este într-adevăr acel ghinionist din secolul XVIII menţionat de Asafiev, ci — în mod indiscutabil — un personaj de la sfîrşitul veacului XIX, un om a cărui soartă tragică — rezultat al orînduirii sociale nedrepte în mijlocul căreia trăieşte — stîrneşte compasiunea publicului. **) Din momentul morţii bătrînei contese, cînd mintea lui Gherman începe să se turbure, şi pînă la tragicul final, al sinuciderii eroului, interpretarea lui Ivanovski urmează calea unei creşteri neîncetate, astfel încît gestul său fatal apare ca urmarea firească a unui delir ajuns la punctul culminant. Demn de subliniat este şi faptul că toată această evoluţie a dezechilibrului mintal al eroului este redată de interpret prin mijloace de o sobrietate extremă, fără acel patos exterior, adeseori folosit pentru reprezentarea scenică a nebuniei lui Gherman.

Aceeaşi simplitate de mijloace a caracterizat şi creaţia lui Ivanovski în rolul lui Canio din „Paiaţe". Drama comediantului calabrez, pe care gelozia oarbă îl împinge pînă la crimă, a fost trăită de cîntăreţul oaspete cu o intensitate pe deplin convingătoare, fără a recurge la obişnuitele hohote de plîns şi gesturi agitate, nici chiar în celebrele arii „Rîzi, paiaţă" şi „Nu, nu sînt paiaţă". Această manieră sobră de interpretare, în care tumultul pasiunilor se concentrează mai mult în expresivitatea vocală decît în gest şi mimică, caracterizează nu numai arta cîntăreţilor de operă din U.R.S.S., ci este — în genere — specifică stilului contemporan înaintat, ce se practică pe numeroase scene de operă ale lumii.

În restul distribuţiei la „Dama de pică", în afara creaţiilor cunoscute şi comentate anterior ale lui Mihail Arnăutu (Eleţki) şi Alexandru Enăceanu (Tomski), în afara încîntătorului duet Magda Ianculescu — Elena Cernei din tabloul Pastoralei, în afara interesantei compoziţii a Mihaelei Botez-Ionescu în rolul bătrînei contese, este de remarcat izbutita realizare a sopranei Zoe Dragotescu în dificilul rol al Lizei. Gingăşia tinerei fete, dragostea ei curată pentru Gherman au fost redate cu multă naturaleţe de talentata cîntăreaţă, care a confirmat cu acest prilej că deţine şi din punct de vedere vocal posibilităţi încă insuficient puse în valoare ; păcat că, din cauza unei defectuoase dozări a efortului, ea a părut obosită tocmai în tabloul VI, care cuprinde marea arie a Lizei. În general, a fost un spectacol de frumoasă ţinută, la succesul căruia a contribuit într-o măsură importantă şi conducerea muzicală fermă — bazată pe o temeinică cunoaştere a partiturii — a dirijorului Egizio Massini.

În „Paiaţe", sub bagheta experimentată a lui Jean Bobescu, oaspetele sovietic a fost înconjurat de Petre Ştefănescu-Goangă, care realizează în continuare o creaţie valoroasă în rolul Tonio (incluzînd şi celebrul prolog, în care culege meritate aplauze furtunoase), de Ladislau Konya, care împrumută vocea sa caldă personajului tînărului ţăran Silvio, de Maria Crişan, convingătoare în rolul Neddei în ce priveşte latura vocală a interpretării, dar nereu-

*) B. Asafiev : „Puşkin în muzica rusă" în volumul „Scrieri alese", E.S.P.L.A. — Cartea rusă — 1960.

) Scrisoarea lui Ceaikovski către fratele său Modest din 3 martie 1890 : **„Cînd am ajuns la moartea lui Gherman şi la corul de la urmă, mi-a fost atît de milă de Gherman încît am izbucnit în plîns".

şind încă să marcheze dublul joc al personajului în scena de „teatru în teatru" din actul II al operei, în fine de proaspătul solist al primei noastre scene lirice, tenorul Cornel Rusu (Beppo), a cărui deficienţă în registrul acut în celebra serenadă a Arlechinului -- desigur un accident — trebuie să-i dea totuşi de gîndit în ce priveşte adîncirea studiului tehnicii vocale.

EDGAR ELIAN

Vera Deneş

În luna martie am avut ca oaspete pe violoncelista maghiară Vera Deneş, care a susţinut un recital la Televiziune şi a interpretat Concertul în si minor de Dvorak cu orchestra Simfonică a Radioteleviziunii.

Apreciată în patria ei ca unul dintre artiştii fruntaşi ai violoncelului, Vera Deneş, de două ori laureată a Premiului Liszt, desfăşoară o activitate muzicală multilaterală, atît în cadrul orchestrei Simfonice de Stat a R.P.U., cît şi ca profesoară la Academia de Muzică din Budapesta, ca solistă a diferitelor concerte precum şi ca membră în formaţii de cameră (ea a concertat în numeroase ţări cu renumitul cvartet de coarde „Tatrai").

Cunoscută publicului nostru dintr-un turneu întreprins la noi cu cîţiva ani în urmă, ea ne-a lăsat amintirea unei artiste înzestrate cu o cultură muzicală temeinică, cu o tehnică solidă şi cu un stil de interpretare sobru, de bun gust.

Apariţia ei într-un program al Televiziunii cu un recital, care a cuprins „Piesele în formă de concert" de Couperin, „Epigramele" de Kodály şi un „Dans de primăvară" de Kókay Rezsö a confirmat din nou aceste impresii.

În execuţiile ei, Vera Deneş acordă o importanţă primordială cantilenei, sunetului catifelat, puternic vibrat. Datorită acestei calităţi ea a putut da o tălmăcire remarcabilă „Epigramelor" lui Kodály, piese care pretind din partea interpretului un stil de adevărat „bel canto" instrumental. „Epigramele" constituie un ciclu de 9 piese scurte, scrise de Kodály relativ recent (1954). Ele fac parte din seria lucrărilor lui Kodály create cu intenţii pedagogice. În cazul de faţă scopul este iniţierea în gîndirea polifonică. Linia melodică expusă de solist — deşi organic legată de partea pianului — este totdeauna independentă, între cele două instrumente creindu-se unele disonanţe, neobişnuit de îndrăzneţe pentru lucrări de acest gen. Ca şi „invenţiunile" lui Bach, sau „Microcosmos"-ul lui Bartók, „Epigramele" lui Kodály nu pot fi însă considerate ca lucrări cu valoare exclusiv pedagogică, potenţialul expresiv al materialului muzical şi măiestria construcţiei asigurîndu-le un loc de seamă în creaţia compozitorului maghiar. Interpretarea lor la un instrument esenţialmente cantabil cum este violoncelul, pare a fi deosebit de indicată.

„Piesele în formă de concert" de Couperin, lucrarea formată dintr-o succesiune de cîteva mici piese de caracter, precum şi „Dansul de primăvară" de Kodály, piesă de virtuozitate în gen „perpetuum mobile" cu inflexiuni din folclorul muzical ungar, au prilejuit Verei Denéş desfăşurarea posibilităţilor sale tehnice.

Dacă programul de la Televiziune a fost judicios întocmit în raport cu personalitatea artistică a interpretei, alegerea Concertului de Dvorak pentru unica ei apariţie publică în Capitală nu ni s-a părut prea fericită din acest punct de vedere. Această lucrare solicită o concepţie viguroasă, un ton mare, concertant şi o deosebită mobilitate spirituală în redarea contrastelor de atmosferă. Din păcate, Vera Deneş şi-a construit însă şi aci întreaga ei interpretare pe cantilenă, reliefînd latura sentimentală a Concertului, ceea ce a dus la lărgirea excesivă a tempilor, la o fragmentare a formei. Pe de altă parte tonul ei — de calitate altfel — nu a fost suficient de pătrunzător, pentru a putea ţine piept marii bogăţii orchestrale a partiturii.

În cadrul aceluiaşi concert, dirijorul sibian Henry Selbing, interpretînd „Dansul simfonic" de Sergiu Sarchizov şi Simfonia IV-a de Bruckner, ne-a dovedit, din nou, că este un şef de orchestră care se impune colectivului instrumental prin cunoaşterea partiturii şi prin claritatea indicaţiilor sale interpretative.

IUDITH LAZĂR

Artur Eisen

Publicul bucureştean a avut prilejul să cunoască şi să preţuiască pe unul dintre reprezentanţii talentaţi ai tinerei generaţii de cîntăreţi sovietici, basul Artur Eisen, solist al Teatrului Mare Academic de Stat din Moscova.

Pe scena T.O.B. oaspetele nostru a interpretat cu deosebit succes rolul lui Don Bazilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini şi al lui Mefisto din *Faust* de Gounod.

Artist de o excepţională valoare Artur Eisen şi-a apropiat simpatia publicului o dată cu primii paşi şi primele fraze, atît prin vocea sa generoasă de bas-cantabil, cu acute strălucitoare, un registru mediu plin şi un grav rotund, voce ce se revarsă din belşug asupra sălii, cît şi prin arta sa dramatică, adînc grăitoare. Deşi cîntăreţul este destul de tînăr, iscusinţa tehnică, muzicalitatea şi bogata sa experienţă, dau vocii sale posibilitatea de a se mlădia cu uşurinţă, pentru a exterioriza, pînă în cele mai subtile cute, caracterul personajelor întruchipate. Jocul său scenic, de o rară mobilitate şi plasticitate se contopeşte armonios cu creaţiile sale vocale, întegrîndu-se în ansamblul celorlalţi interpreţi. Gestica şi mimica sa sugestivă subliniază în permanenţă, chiar în momentele cînd nu cîntă, totala substituire în rol.

Don Bazilio a fost realizat de Eisen printr-o caricatură bine concepută, atît pe plan muzical, cît şi pe plan regizoral-scenic, costumaţie şi mască. Subliniem reala forţă demascatoare cu care artistul ne-a înfăţişat ridicolul abate şi profesor de muzică, exponent al castei clericale din secolul trecut. Credem totuşi, că aria „calomniei", cîntată de altfel cu mult brio, ar fi cîştigat şi mai mult în expresie, dacă s-ar fi respectat gradaţia de intensitate vocală cerută de partitură, pornindu-se, nu cu voce plină, ci, de la pianissimo, pentru a se ajunge treptat în fortissimo, la momentul culminant.

In *Mefisto*, cîntăreţul a avut prilej şi mai potrivit de a-şi dovedi incontestabilile resurse artistice în duetul cu Faust, din prolog, în rondo-ul „Viţelul de aur" din tabloul al II-lea, dar, cu deosebire în „Serenada" din tabloul al VI-lea. Vocea lui Eisen capătă culori şi inflexiuni care ne înfăţişează sugestiv subtilităţile caracteristice diabolicului personaj, desfăşurînd o gamă variată, de la ironia fină, pînă la cel mai zguduitor sarcasm, de la eleganţa cavalerului medieval, pînă la rîsul delirant din rondoul „Viţelul de aur" şi cascada de hohot batjocoritor din „Serenadă".

Creaţiile lui Eisen denotă un studiu temeinic şi amănunţit al rolurilor. Arta şi tehnica sa relevă trăsăturile şcolii marilor başi ruşi şi sovietici, care, începînd cu Petrov şi Şaliapin dăinuieşte azi prin măiestria interpretativă a lui Reizen, Pirogov, Petrov, Krivcenia, Gmîrea, Ogniţev, Sokolov, cîntăreţi de o valoare ce depăşeşte hotarele Uniunii Sovietice.

La reuşita spectacolului şi-au dat contribuţia o seamă de cîntăreţi fruntaşi ai primei noastre scene lirice : în *Bărbierul din Sevilla*, baritonul Octav

Enigărescu (Figaro) stăpîn pe un bel-canto de înaltă calitate, soprana Iolanda Mărculescu (Rosina) care, deşi a vădit o uşoară oboseală a vocii, a emoţionat prin muzicalitatea sa, basul de caracter Constantin Gabor (Bartolo) cu reale potenţe comice iar în *Faust*, în rolul titular tînărul debutant Cornel Rusu, a relevat promiţătoare calităţi vocale şi dramatice care au însă, nevoie de studiu pentru ca artistul să corespundă întru totul misiunii frumoase (dar grele) de solist al T.O.B. Vocea caldă şi curată a ajutat pe soprana Maria Şindilaru să împlinească cu succes rolul Margaretei. Cîntăreaţa mai are de străbătut un drum necesar pentru completa adîncire a rolului şi redarea puternicelor accente dramatice din finalul operei. Impresionant, baritonul Mihail Arnăutu (Valentin) în actul al II-lea, ca şi în scena morţii.

Un public numeros şi entuziast a răsplătit pe oaspete şi ceilalţi interpreţi cu neprecupeţite aplauze.

AL. DUMBRAVĂ

Milka Stojanovic

Prezenţa sopranei jugoslave Milka Stojanovic pe scena Teatrului de Operă şi Balet a prilejuit publicului bucureştean două spectacole de frumoasă ţinută artistică : „Othello" şi „Aida".

Născută la Belgrad, cîntăreaţa şi-a terminat studiile cu profesoara Zdenka Zdiko în anul 1955 după care a activat în cadrul operei din acelaş oraş. Repertoriul său preferat constă în operele „Aida", „Othello", „Balul mascat", „Trubadurul", „Mireasa vîndută" şi „Cneazul Igor". Milka Stojanovic a cîntat în Austria şi R.F.G., iar curînd va interpreta rolul Iaroslavnei în Anglia.

Apariţia sa în Desdemona din drama lirică a lui Verdi, a produs o surpriză plăcută spectatorilor, Interpreta, neobişnuit de tînără pentru acest rol şi cu un fizic foarte plăcut, a dovedit curînd şi frumoase calităţi artistice. Timbrul cristalin şi o bună emisiune în registrul grav au impresionat deopotrivă. Tehnica vocală, în special impostaţia şi respiraţia, sînt domenii în care Milka Stojanovic mai are de lucrat ; de asemeni e de dorit a-şi rectifica tendinţa de distonare în acut. Dintre partenerii săi, Mihail Arnăutu este un Jago de mare valoare, atît pe plan vocal cît şi pe plan scenic, jocul fiind minuţios pus la punct.

Garbis Zobian a creat un „Othello" temperamental mai ponderat decît în spectacolele anterioare, cu vădită preocupare pentru o execuţie muzicală de calitate.

În celelalte roluri s-au remarcat Dumitru Brebenel (Montano) cu glas generos, Ion Stoian (Cassio) şi Dumitru Scurtu (Roderigo) cu o bună prezenţă scenică.

Reprezentaţia cu „Aida", avînd în rolul titular pe Milka Stojanovic a confirmat impresiile de la prima sa apariţie. Soprana jugoslavă a plăcut din nou prin ţinuta scenică, compoziţia rolului fiind de astă dată mai reuşită. Vocalmente au impresionat în special notele filate. Momentul cel mai reuşit din rolul „Aida" interpretat de Milka Stojanovic a fost aria Nilului, cîntată cu multă simţire şi frumoasă culoare. Scenele ce au urmat cu Amonasro şi Radames au fost mai puţin convingătoare, deoarece grija pentru partea muzicală a rolului a împiedicat-o pe cîntăreaţă să-şi dozeze comportarea scenică în raport cu celelalte personaje.

Această carenţă, rezultată din tendinţa de *a cînta*, nu şi de a *interpreta* rolurile respective, a caracterizat apariţia Milkăi Stojanovic pe scena bucureşteană.

Interpretul rolului Radames, Garbis Zobian, într-o formă vocală mai bună decît în primul spectacol, a impresionat prin dramatismul şi forţa glasului său, ca şi David Ohanesian în Amonasro.

Elena Cernei a realizat o Amneris bine redată psihologic şi în special vocal, prin culoarea sombrată a glasului.

M. B.

Cvartetul Weiner

Formaţia de cvartet „Leo Weiner" din R. P. Ungară a înfăţişat publicului bucureştean un program variat, capabil să desvăluie iubitorilor de muzică remarcabile resurse interpretative : Mozart cvartetul în Do major K.V. 465, cvartetul în re minor — operă postumă de Schubert şi Cvartetul nr. 1 op. 7 de Bela Bartók. Un asemenea repertoriu, îmbrăţişînd piese ce se situează pe coordonate estetice atît de diverse, are darul de a trezi interes. În linii mari, cei patru interpreţi s-au situat la înălţimea exigenţelor impuse de textele muzicale vădind o bună înţelegere a stilurilor şi a construcţiei sonore. Tehnicieni corecţi şi buni muzicieni, preocuparea lor de căpetenie a fost atingerea sensului muzicii, a miezului ei. În această direcţie, formaţia poate fi în mod cert socotită „de cameră". Din aceasta am desprins şi un neajuns — parcimonia sonorităţii şi lipsa unei pregnanţe sonore, calităţi de temelie ale unei interpretări de calitate. Sîntem cu totul opuşi ideii că muzicii de cameră îi este propriu un sunet de amplitudine medie, chiar estompat. Principalele însuşiri rămîn robusteţea şi unitatea concepţiei. (Acestea se cer axate pe o osatură sonoră viguroasă şi plină, care însă nu ne-a satisfăcut). Poate şi instrumentele de o anumită calitate să fi contribuit la un atare rezultat. Motivăm această prezumţie şi prin justeţea relativă a intonării unor armonii şi sonorităţi în registrul acut, la Mozart şi Schubert în mod special. Efecte nedorite ca umflări de fraze ori teme, accelerări sau diminuări de tempo au fost cu grijă evitate, dinamica şi discursul muzical fiind respectate.

De o diferenţiere subtilă s-a bucurat cvartetul de Mozart ; armoniilor cromatice din introducere pătrunse de tensiune, le-au succedat eleganţa, verva Allegro-ului primei părţi. În mod special ar fi de amintit simplitatea şi poezia ce transpar în Menuet (partea a III-a).

Ţinuta ritmică atît de greu de realizat la Mozart, a fost cea adevărată.

Înrudită cu muzica beethoveniană şi sintetizînd întorsături de melos din liedul schubertian, cvartetul postum de Schubert (în re minor) a întrunit în interpretarea formaţiei realizări pozitive. Într-o lumină puternică şi convingătoare a fost pus dramatismul acestei piese. Construcţie şi sonoritate echilibrată, consecvenţă şi precizie ritmică şi mai ales bună reliefare a liniilor contrapunctice. Socotim însă deficitară conceperea şi redarea părţii a 2-a Andante con moto. S-a făcut simţită o lipsă de imaginaţie, unele variaţiuni fiind repetate monoton, fără nici o diferenţiere semnificativă de expresie. S-a ajuns astfel la o senzaţie de monocromie. Sugestive şi colorate, ultimele părţi s-au situat pe platforma reală a muzicii romantice.

Adevărata măsură a temperamentului şi a gamei interpretative, cvartetul „Leo Weiner" şi-a desvăluit-o în Bela Bartók. Lucrare de tinereţe, ea poartă serioase amprente impresioniste. Linii contrapunctice complexe, intervale specifice, insistenţe pe diverse întorsături melodice, au fost cu meticulozitate urmărite şi realizate. Fluctuaţiile (cerute de autor) de tempo şi pauzele au vizat în mod precis expresia ; concepţia unitară şi viguroasă a dovedit capacitatea interpreţilor de a fi permeabili la muzica secolului

XX. Apreciem prezentarea cvartetului I de Bartók ca o reuşită valoroasă.

Nu poate fi trecut cu vederea omagiul adus de formaţie, aceluia al cărui nume îl poartă. Ca supliment a fost oferită într-o atmosferă de linişte şi seninătate pastorală, — partea I-a din Divertismentul în la major de Leo Weiner.

ALEXANDRU HRISANIDE

Ansamblul din Senegal

Ansamblul naţional al Senegalului ne-a evocat cu putere, în cîntecele şi dansurile pe care le-a prezentat, unele aspecte deosebit de interesante din viaţa acestui popor. Deschiderea spectacolului cu „Chemarea Sabarului" — sărbătoarea cîntecului şi dansului — impresionează prin pregătirea ritmică făcută de mai mulţi tineri ce mînuiesc cu o mare dexteritate tobe şi tam-tamuri de factură şi dimensiuni diferite, de unde o anumită diversitate de timbre. Adevăraţi virtuoşi ai percuţiei, ei deplasau accentele ritmice cu multă fantezie, creiau contratimpi nebănuiţi, o adevărată polifonie deosebit de expresivă, cu crescendo-uri de intensitate cu caracter frenetic.

Toate dansurile, pentru a nu mai vorbi de pantomimele dansante, au apărut legate de viaţa poporului, exprimînd sugestiv fie munca pescarilor, sărbătoarea recoltei (Koumpo) şi întrecerile dintre tinerii

curajoşi (Mansane Sise), fie anumite dansuri rituale, străvechi de magie şi vrăjitorie (Layoum, Mariamma Ye) prin care se invocau ploaia, însănătoşirea bolnavului ş.a.

Agilitatea, supleţea şi vigoarea dansatorilor sînt de un efect cuceritor. Orice dans al tinerelor şi tinerilor senegalezi reprezintă o participare extrem de vie, de activă, a fiecărui muşchi. Ei dansează nu numai cu picioarele dar şi cu capul, cu mîinile, cu tot corpul, într-o cadenţă, exuberanţă şi celeritate care sfîrşesc prin a captiva pe spectator. Unele mişcări şi figuri, chiar dansuri întregi ca (Peulhs) au un caracter acrobatic, reclamînd, îndeosebi pentru anumite salturi îndrăzneţe, o mare măiestrie din partea dansatorilor.

Uneori se cînta. Melopeea africană, nostalgică, tărăgănată, cu acele accente inimitabile (gen Armstrong) se desfăşura la unison vocal, acompaniată de un soi de chemangea monocordă care o depăna şi scanda lent. Cîntecul nu era însă de sine stătător ci întovărăşea totdeauna unele dansuri, îndeosebi cele ale vrăjitorilor, avînd un rol de incantaţie.

Spectacolul, de remarcabilă originalitate, al Ansamblului Naţional Senegalez, ne-a arătat alături de interesantele aspecte ale unei arte populare sincere şi directe, vigoarea şi vitalitatea unui popor ce se bucură, azi, de o viaţă liberă şi independentă.

J.-V.P.

Patru balete

Noua premieră coregrafică a Teatrului de Operă și Balet corespunde necesității îmbogățirii repertoriului de balet, care se bucură la noi de o largă popularitate.

Reluînd procedeul construirii unui spectacol din mai multe piese coregrafice de sine stătătoare, Teatrul a căutat că lărgească orizontul tematic prin abordarea de versiuni coregrafice ale unor lucrări simfonice bine cunoscute publicului. Această preocupare a fost în mare parte rezolvată. Găsirea unei tălmăciri scenice adecvate (atît ca pretext literar cît și ca redare coregrafică sau încadrare regizorală) care să exprime sensurile inițiale ale muzicii. a fost obiectivul principal urmărit.

În acest spectacol romantica Simfonie Fantastică de Berlioz încadrează împreună cu Șeherazada de Rimski-Korsakov, două lucrări de Ravel : Vals și Bolero. Tălmăcirea coregrafică și regia acestor balete aparține maeștrilor de balet Oleg Danovschi, Tilde Urseanu și Vasile Marcu.

S-a dovedit prețioasă inițiativa alegerii Simfoniei Fantastice. Prin problemele complexe pe care le comportă ca transpunere scenică, cunoscuta lucrare simfonică a constituit un prilej de progres al realizatorilor baletului în adîncirea mijloacelor de expresie coregrafică.

Conflictul muzical dă din plin posibilitatea urmăririi evoluției sentimentelor de dragoste ale eroului și frămîntărilor sale ce iau naștere din stăvilirea aspirațiilor avîntate, din contradicțiile specifice societății burgheze. Pe această linie a fost conceput de către Oleg Danovschi însuși libretul baletului.

Subliniind mai ales atmosfera sbuciumată a ultimilor părți, coregraful desvoltă conflictul pe o permanentă opoziție a celor două planuri.

Prima parte (reverie-pasiuni) este realizată în două tablouri. Tabloul I ilustrează ideea principală a baletului — momentul retrăirii în vis, sub influența opiumului, a dragostei nefericite a artistului. Întîlnirea dintre cei doi îndrăgostiți (tabl. II) se desfășoară apoi pe desvoltarea simfonică a temelor principale. Obsesia, rezultată în muzică prin repetarea temei iubitei, este tradusă prin apariții fantomatice ale eroinei, nu lipsită de profunzime, dar totuși cu caracter prea explicativ. În unele momente, de altfel, și sbuciumul eroului este exterior față de tumultul romantic al muzicii.

Scena balului (în care artistul o urmărește pe iubita sa) după părerea noastră a fost realizată greoi, rămînînd sub nivelul muzicii strălucitoare și elegante. În acest tablou, un element interesant al conflictului este desvăluirea aspectelor sociale ale epocii respective — ca disprețul și indiferența burgheziei față de artiști. Ar trebui totuși evitate unele momente de șarjă (de expl. : ridicola atitudine a majordomului care îl isgonește pe erou din bal).

Magdalena Popa și Sergiu Ștefanschi în scena „Pastoralei" din „Simfonia Fantastică" de Berlioz

Scenă din „Seherazada" de Rimski-Korsakov

„Pastorala" (tabl. IV) concepută pe două planuri, prezența naturii (dansul celor doi păstori) și frămîntările obsedate de imaginea iubitei, ale eroului, a fost zugrăvită emoționant prin mijloace simple, care i-au dat o linie clară, degajată. Finalul tabloului — începutul furtunii — este însă o realizare artistică deosebită, în care unitatea expresiei regizorale și coregrafice întregește cu mult succes imaginea muzicală.

În ultimele două tablouri, bogata fantezie a lui Oleg Danovschi găsește variate mijloace de expresie. În ciuda unor efecte „valpurgice" tablourile impresionează prin colorit și mișcare scenică.

Rezolvarea finalului (în care eroul regăsește sensul vieții în creație) nu este destul de pregătită prin acțiunea precedentă, dovedindu-se o oarecare lipsă de profunzime în analizarea complexității sufletești a artistului.

Inspirată, sugestivă, scenografia — R. Laub — atrage prin linia simplă a decorurilor (remarcăm prezența continuă atît în colorit, cît și în proporțiile arhitecturale deformate, a atmosferei caracteristice visului).

Tendinței de a găsi elemente noi de interpretare coregrafică îi corespund în afara interesantei adaptări a Simfoniei Fantastice și cele două tablouri Vals și Bolero. Ele sînt realizate într-o versiune nouă, față de concepțiile libretistice cunoscute.

Argumentul literar al Valsului indicat de Ravel („Nori ce se învîrtejesc lasă să se întrezărească prin luminișuri perechi de dansatori. Ei se risipesc puțin cîte puțin ; se distinge o imensă sală populată de o mulțime amețitoare. Scena se luminează din ce în ce mai mult ; o curte imperială pe la 1855") este înlocuit cu o pestriță înșiruire de întîmplări care par să preceadă pregătirea unei premiere de balet.

Muzica Valsului, prin caracterul ei ilustrativ, lipsit de monotonie, se pretează cu ușurință acțiunii scenice. Maestra de balet Tilde Urseanu, realizînd vioiciunea atmosferei acestui dans și o linie crescîndă în construcția spectacolului, încarcă însă prea mult subiectul cu anecdote, nu întotdeauna interesante, despre viața de lucru, idilizată a artiștilor. Adevăratul erou, dacă se poate spune astfel, este însăși valsul care rămîne pe al doilea plan, mai mult ca fundal, resursele sale emoționale fiind în mare parte neexploatate.

Relevăm realele calități ale scenografiei (Paula Brîncoveanu), care prin mobilitatea sugestivă a decorului urmărește concepția regizoarei de permanentă schimbare în funcție de momentul „repetiției" în vederea premierei.

Intenția de a realiza în Bolero o corespondență între muzică și mișcarea coregrafică (nu o „echivalență" cum indică programul de sală), se materializează în concepția Tildei Urseanu într-o creștere permanentă a tensiunii scenice. Realizat pe schemele „de caracter" ale dansului spaniol, dansul se desfășoară într-o atmosferă puțin cam prea calmă, în care primează linia gesturilor și frumusețea pozelor.

Totuși, în ansamblul său, gradarea ritmică dinamică a muzicii își găsește corespondențe valoroase în această interpretare coregrafică. Atît caracterul pasionat și vibrant al ei, cît și orchestrația (devenită celebră) sînt urmărite cu subtilitate de maestra Tilde Urseanu pe principiul obținerii unei linii unice, ascendente. Alt element, care contribuie într-o anumită măsură la creșterea tensiunilor lăuntrice, este și progresul coloristic al luminilor scenei (de fapt în progresul de culoare al fundalului constă întreaga concepție a scenografului).

Irinel Liciu și Gheorghe Cotovelea într-un moment din baletul „Vals" de Ravel

Tablou de ansamblu din „Vals" de Ravel

Cu toate că spectacolul pare încărcat prin adăugarea și a celui de al patrulea balet, „Seherazada", prin reușita lui el solicită continuu interesul publicului.

Povestea dragostei dintre Fetna și Fariz, extrasă din ciclul basmelor Seherazadei, este emoționant tălmăcită de muzică. Sentimentele eroilor, lupta lor, ciocnirile de caractere, sînt prezente și în linia generală a coregrafiei.

Reluînd concepția cunoscutului coregraf rus Fokin (schimbată doar în amănunte), maestrul de balet Vasile Marcu a regizat spectacolul urmărind, ca sentiment principal, dragostea dintre cei doi eroi —

Valentina Massini în tabloul I din „Simfonia fantastică"

reprezentanți ai conflictului de bază, lupta pentru libertate.

Primul tablou (pe mare), sugestiv conceput regizoral, este de fapt un prolog la cel de al doilea tablou (seraiul șahului Assir). De mai lungă durată, acest tablou cuprinde drama nefericitei Fetna, care pierzîndu-și logodnicul, va prefera să moară decît să rămînă sclavă.

Coregrafia, stilizată pe linia dansului oriental, urmărește îndeaproape firul dramatic. Dansurile, cu pronunțată individualizare, sînt legate de leitmotivele principale, limbajul coregrafic mergînd pe expresivitate directă (uneori însă nota de sensualitate pare accentuată) prin îmbinarea de dansuri propriu-zise cu momente solistice, asemeni unor recitative.

Caracterul rapsodic, legat de tema Seherazadei, este subliniat mai ales în introducere și în final, printr-o încadrare a povestirii cu două fragmente orchestrale. Datorită poate și apropierii deosebite

Ileana Iliescu și Petre Ciortea în „Bolero"

a muzicii de posibilitățile expresive ale dansului, acest balet este unul din momentele de cea mai bună calitate ale spectacolului.

Este de relevat efortul susținut de întregul colectiv de balet pentru crearea unui spectacol cu nivel artistic deosebit.

Alături de soliști — Irinel Liciu (capricioasa primă balerină din Vals și emoționanta Fetna din Seherazada), Valentina Massini (obsedanta eroină a Simfoniei), Alexa Dumitrache-Mezincescu (delicată și sensibilă în Vals), Ileana Iliescu (mîndră și elegantă în Bolero), Magdalena Popa (miniaturala păstoriță din Simfonie), Luminița Dumitrescu-Bonea (grațioasa colombina din Vals), Gheorghe Çotovelea (visător și avîntat în Fantastica, plictisit și „profesionist", cu nuanțe fine de umor în primul balerin din Vals), Gabriel Popescu (un Fariz energic, pasionat), Petre Ciortea, Eugen Mărcui, Sergiu Stefanski — tot ansamblul a realizat o interpretare unitară de bună calitate (remarcăm dificilele dansuri orientale din Seherazada).

Meritoriu, de asemenea, este efortul susținut al orchestrei — sub conducerea competentă a maestrului Emanoil Elenescu —, de a realiza cît mai bine acest „concert simfonic".

În crearea spectacolelor bazate pe piese scurte, s-ar dori o și mai variată alegere a tematicii în sensul că ar fi bine să existe o preocupare nu numai către povestiri fantastice sau orientale, ci și către prezent, mai ales acum, cînd existența unor lucrări simfonice și balete contemporane de valoare oferă posibilități variate de desvoltare a coregrafiei noastre.

GR. C.

Foto L. SCHERMAN

„Romeo şi Julietta" de Berlioz

Universul shakespearian al zguduitoarelor tragedii ca şi cel al feeriei sclipitoare, cu personaje ce au statornicit tipuri de caracter în literatură, nu putea să nu seducă inspiraţia muzicienilor. Exemple se pot da multe : cîte compoziţii, atîtea modalităţi de transpunere a lumii marelui Will în lumea muzicii.

Compozitor de concepţie romantică, Berlioz a izbutit în creaţia sa să apropie, pînă la îngemănare, literatura şi muzica. Programatismul, a cărui afirmare în istorie este legată şi de numele lui Berlioz, nu este, în esenţă, muzică cu text ci *echivalent* sonor al imaginii literare : nu descrie ci sugerează. Cînd Berlioz şi-a întitulat „simfonie dramatică" lucrarea, inspirată din nepieritoarea *Romeo şi Julietta* a lui Shakespeare, a făcut-o desigur cu conştiinţa că ciclul simfonic se poate identifica cu drama, alcătuind o unitate expresivă deplină. Dar se pare că sarcina l-a depăşit, întrucît lărgirea ciclului simfonic suferă de discontinuitate, nefiind totdeauna determinată de acţiune. Acţiunea este prezentată, fie de către soliști, fie de către cor, în întregime — şi nu o singură dată. De unde şi inegalităţile de construcţie — subordonate revărsărilor de sentiment, capriciilor inspiraţiei —, lipsa de concizie a unor secţiuni, impresia de exterioritate a altora.

Este meritul dirijorului Emanoil Elenescu de a fi abordat această vastă lucrare a romanticului francez. I-a înţeles în bună măsură conţinutul umanist, monumentalitatea, strălucirea tratării orchestrale. L-a copleşit însă, ca şi pe ansamblu de altfel, „cantitatea" de muzică, trebuind să se limiteze cel mai adesea, la coordonarea unei citiri corecte. „Scena de dragoste" a fost deslînată prin tărăgănarea tempoului iar „Scherzo-ul zînei Mab", deşi însufleţit, nu a avut acea sprinteneală feerică ce se cerea. Cele mai reuşite momente rămîn fără îndoială cele de la începutul lucrării. Apariţiile soliştilor, scurte în economia lucrării, nu au permis desfăşurări vocale ; Zenaida Pally a dat prea mult glas, dramatizînd (nu era personaj ci comentator) ; Valentin Teodorian, prompt într-o ştimă dificilă îndeosebi ca ritm ; Nicolae Florei, în bune condiţii vocale dar fără căldură (rolul său era personaj nu comentator). Corul — pregătit satisfăcător de către Alexandru Şumski.

În ansamblu, şi mai ales prin faptul că face cunoscută publicului nostru o lucrare rar cîntată, concertul Radioteleviziunii a însemnat un eveniment muzical al stagiunii.

PETRE CODREANU

Concertul inginerilor

Scurt timp după concertul medicilor, inginerii au ţinut şi ei să se prezinte în faţa publicului cu realizările lor „extraprofesionale".

Programul, în care figura cu precădere muzica preclasică, a fost ales pe măsura posibilităţilor instrumentale ale formaţiilor. Poate aci trebuie căutat secretul reuşitei concertului. Problemele de interpretare, relativ uşoare, ce pun cele două piese scrise exclusiv pentru orchestră — concerto-grosso op. 3 nr. 2 de Vivaldi şi Simfonia op. 18 nr. 4 în re major de Johann Christian Bach (prima audiţie) — au fost stăpînite cu oarecare uşurinţă de către orchestranţi. De altfel, aceste două piese şi mai cu seamă Simfonia au fost bine executate. Putem să afirmăm aceasta chiar dacă nu ţinem cont de faptul că interpreţii nu sînt muzicieni de profesie. Curăţenia intonaţiei, fineţea expresivă, acurateţa ritmică, imprimate muzicii talentatului fiu al lui Bach, la care se adaogă prospeţimea în execuţie, au favorizat o interpretare reuşită care ne-a stîrnit interes. Este adevărat că şi lucrarea este o capodoperă. Păcat că asemenea piese sînt ocolite de către „profesionişti". Ar mai rămîne de menţionat calitatea interpretativă a concertino-ului în Vivaldi, din care remarcăm pe înzestratul violonist ing. N. Cazacu.

În cadrul concertului şi-au dat concursul trei soliști : mezzo soprana Ruzandra Argeşiu, organistul Iosif Gerstenengst şi tubistul Ionel Dumitru. Acesta din urmă ne-a prezentat în primă audiţie, o lucrare personală : Preludiu pentru tubă şi orchestră. Tuba, instrument folosit mai rar în mod solistic (chiar în cadrul orchestrei), în mîna unui virtuoz cum este Ionel Dumitru, capătă abilitate, strălucire, cantabilitate, devine chiar instrument polifonic ce cîntă la două voci. Dacă partitura ar fi dat dovadă de mai multă substanţă, interesul ar fi sporit fără îndoială. În Capriciul de Paganini pentru vioară, transcris pentru tubă, I. Dumitru a subliniat încă odată înalta sa clasă de instrumentist.

Iosif Gerstenengst s-a prezentat cu două lucrări : Simfonia în re minor pentru orgă şi orchestră de Bach şi Concertul pentru orgă şi orchestră nr. 9 de Haendel, ambele în prima audiţie. Din capul locului trebuie remarcată — de astă dată — bogăţia de culori ale registrelor alese, mai cu seamă în Haendel, calitate care a subliniat caracterul discret, plin de graţie al concertului. Grandoarea, generozitatea, trăsături tipice muzicii genialului compozitor, în această lucrare lipsesc cu desăvîrşire (de altfel orgile ce stăteau la dispoziţia lui Haendel, fiind instrumente mici, portative, nu permiteau redarea unor sonorităţi ample). Tocmai pe această linie a mers solistul, astfel încît masivitatea sonoră a orgii n-a fost deloc folosită. Din punct de vedere tehnic atît simfonia cît şi concertul au fost îngrijit redate. Din păcate au existat decalaje în partea a III-a a concertului (la un moment dat a intrat numai oboiul iar replica orgii a dispărut pentru o măsură, din cauză că s-a uitat punerea registrelor la manualul III).

Mezzo-soprana Ruxandra Argeşiu a cîntat în prima audiţie Aria Berenicei din opera „Scipione" de Haendel (nu din „Berenice" cum a apărut greşit în cronica din ziarul „Informaţia Bucureştiului") şi Recitativ şi Rondo de Mozart în orchestraţia lui I. Miereanu. Solista este în posesia unei voci pline, bine timbrate, agreabile (mai cu seamă în registrul grav), ce e secundată de o intonaţie muzicală curată, de naturaleţe a emisiunii vocale.

Am fi dorit, însă, să ascultăm aceste lucrări în orchestraţia originală ; oricît de bine ar fi realizată noua orchestraţie, este totuşi greu de a o substitui celei a lui Haendel sau Mozart. Dacă la aceste lucrări nu există orchestraţie originală, atunci nu vedem de ce nu se poate recurge la alte lucrări.

Orchestra, cum s-a mai amintit, bine pusă la punct în lucrările pur orchestrale, nu a fost la fel de sigură în acompaniamente. Oare a luat pildă în acest sens de la unii din colegii lor „profesionişti"?

Dirijorul Petre Ghenghea a condus cu multă însufleţire şi înţelegere muzicală inimosul colectiv. Calităţile pe care le-a dobîndit acest ansamblu, îl angajează să-şi îmbogăţească mereu repertoriul, îndeosebi prin abordarea unor lucrări româneşti corespunzătoare.

A. P.

Audiții ale Școlii de muzică nr. 1

Organizînd în cinstea celui de-al V-lea Festival republican al școlilor și Institutelor de artă un ciclu de audiții, Școala de Muzică nr. 1 a încercat să treacă în revistă principalele realizări ale sale.

În audiția susținută la Dalles — în care s-au prezentat o serie din cei mai buni elevi — cît și în cea susținută pe scena Studioului Radioteleviziunii — un adevărat concert simfonic al orchestrei școlii — s-a conturat seriozitatea cu care sînt pregătiți viitorii muzicieni-interpreți.

Au fost prezenți în programul audiției de la Dalles — ca de obicei foarte încărcat — elevi ai claselor de pian, instrumente de coarde și suflători.

Elevii clasei de pian s-au prezentat bine îndrumați atît în privința tehnicii cît și a orientării interpretative. Remarcăm pe elevii: Karkasian Setta (clasa XI — prof. S. Stoenescu) — un Chopin redat cu sensibilitate; Pop Ligia (clasa VII — prof. E. Vlangali) — care a rezolvat problemele dificilului Impromptu în si bemol major de Schubert și Miron Cornelia (clasa XI — prof. G. Solomon) — Scherzo de Enescu, cîntat cu seriozitate, însă puțin greoi.

Elevii claselor de clarinet, oboi și flaut au reprezentat secția de suflători a școlii. Atît Ciortan I. (clasa XII — prof. C. Ungureanu), care a interpretat cu culoare și mobilitate „Duo concertant" pentru clarinet și pian de Weber (acompaniat excelent de Marietta Leonte), Ionescu M. (clasa XI — prof. P. Tornea) sensibil, muzical în Concertul pentru oboi de Haydn, cît și Cațianis I. (clasa XI — prof. H. Popescu) cu timbru plăcut, luminos, în Concertul pentru flaut și harpă de Mozart (la harpă Orășanu S. clasa XII) ne-au arătat nivelul artistic ascendent al acestei secții.

În cadrul pieselor solistice pentru instrumente de coarde, care au ocupat cea mai mare parte a recitalului, s-au relevat, alături de violoniști cu calități deosebite ca Drosu Gh. (clasa XII, prof. D. Cumpătă) — sigur pe tehnică, puțin prea agitat în interpretare; Cozărescu R. (clasa X — prof. A. Sarvaș) — mai puțin concertistic dar cu sunet plăcut, îngrijit — violonceliști ca Niculescu A. (clasa XII — prof. M. Orloff). De asemenea a atras atenția Duo-ul de vioară și violă (Badea C. clasa VIII și Nica E. clasa XII — prof. Z. Hegyeszi) care au redat cu muzicalitate și siguranță Passacaglia de Haendel-Halvorsen.

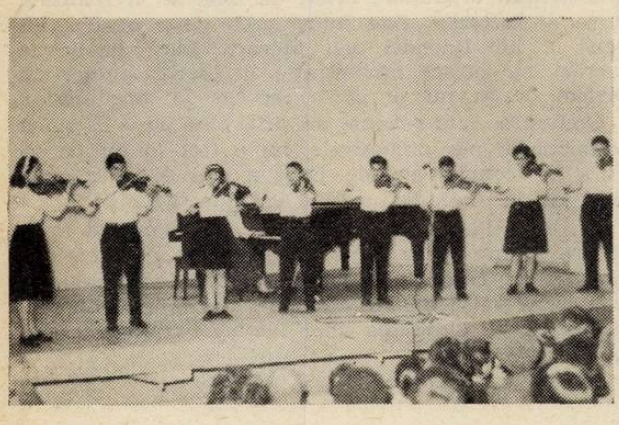
În aceeași audiție s-a remarcat și tînărul violonist Tifu Mircea (prof. G. Manoliu). L-am putut urmări și ca solist al concertului simfonic susținut de orchestră pe scena Studioului Radioteleviziunii. Interpretînd partea solistică din Havaneza op. 83 de Saint-Saëns, el s-a prezentat ca un instrumentist cu capacități expresive deosebite ca tehnică, linie melodică și calitate sonoră. Muzicalitatea interpretării sale a obținut un bine meritat succes.

Orchestra a interpretat, sub conducerea experimentată a dirijorului Constantin Petrovici, pe lîngă izbutitul acompaniament al Havanezei (discret dar precis ritmic), Simfonia „Jupiter" de Mozart, tabloul simfonic „O noapte pe Muntele Pleșuv" de Musorgski, Suita „Spărgătorul de nuci" de Ceaikovski și Rapsodia I-a de George Enescu.

Ansamblu tînăr, cu experiență concertistică încă destul de restrînsă, orchestra nu a împlinit întru totul arhitectonica simfoniei. În schimb, Suita „Spărgătorul de nuci" și Rapsodia I-a au fost realizate într-o notă de spontaneitate și tinerețe deosebit de atrăgătoare.

Cele trei aspecte ale audițiilor date de Școala de Muzică nr. 1, al pregătirii în domeniul activității solistice, al muzicii de cameră și ansamblului orchestral, ne-au indicat linia de orientare spre pregătirea cît mai complexă a elevilor. Prin aceasta, contribuția școlii la dezvoltarea unor cadre muzicale corespunzătoare se dovedește deosebit de valoroasă.

M. N.



Concerte ale Şcolii de artă

În cadrul manifestărilor premergătoare celui de al V-lea Festival Republican al Şcolilor de artă, au avut loc de curînd două audiţii muzicale date de elevii Şcolii speciale elementare de artă nr. 1 din raionul Griviţa Roşie. Programul a cuprins piese instrumentale pentru pian, vioară şi violoncel, precum şi cîteva cîntece corale. Secţia de pian a prezentat publicului o promoţie de elevi cu un nivel de pregătire în general ridicat, dintre care s-a evidenţiat mai cu seamă Löwy Judith (clasa IV-a, cl. prof. Cici Manta). În interpretarea Fanteziei în re minor de Mozart, eleva ne-a demonstrat aptitudini muzicale deosebite. Cu plasticitate şi autentică înţelegere, am spune chiar cu maturitate, a prins viaţă sub mîinile ei clar-obscurul şi delicateţea acestei lucrări. Realizînd apoi caracterul incisiv şi burlesc al „Zdrăngănitei" de Sabin Drăgoi, Löwy Judith a dovedit varietatea posibilităţilor sale interpretative. Citäm, printre ceilalţi participanţi, pe Brebenel Marius (cl. I, cl. prof. Cici Manta) care, în Sonatina de Diabelli, a dovedit acurateţe şi seriozitate; pe Bujor Mihai (cl. I, cl. prof. Lia Chiriac) care a executat cu sensibilitate şi prospeţime Sonatina de Clementi. Merită să mai fie menţionaţi Eremia Tiberiu (cl. IV-a, cl. prof. Cici Manta), înzestrat cu fineţă şi pătrundere, Valentin Perciun (cl. IV-a cl. prof. Maria Frunzetti) remarcabil prin spontaneitate şi Zaharia Maria (cl. VI-a cl. prof. Ileana Marinescu), o bună acompaniatoare.

La secţia de vioară şi violoncel, nivelul pregătirii, deşi mai inegal decît la secţia de pian, a fost totuşi satisfăcător. Am remarcat în special pe eleva Lidia Oprişan (cl. II-a, cl. prof. Maria Klenck). Cu o muzicalitate deosebită, cu un auz fin, şi un simţ ritmic dezvoltat — calităţi îmbinate cu o bună pregătire tehnică — ea a interpretat la vioară Concertino de Iansinov. S-au mai evidenţiat Zaharia Paul (cl. III-a vioară, cl. prof. Maria Klenck) în Concertino de Komarovski şi în Trio de Haendel şi Georgescu George (anul II violoncel, cl. prof. Iacob Aron), în Menuetul de Beethoven şi Siciliana de Pergolesi.

Momentele de ansamblu de cameră (partea I din Mica serenadă de Mozart, Trio de Haendel, Simfonia concertantă de Dancla) au fost bine venite în program. Însă, asupra echilibrului de ansamblu credem că va trebui să se insiste în viitor.

Corul, dirijat de Mircea Vlada, a avut omogenitate sonoră şi promptitudine în răspunsuri.

Repertoriul abordat a fost, în general, pe măsura copiilor. În această privinţă avem totuşi unele rezerve. E de dorit să se evite abundenţa pieselor cu caracter de studiu, de exerciţiu. Astfel de piese nu pot dezvolta sensibilitatea artistică a copiilor. Ne întrebăm de ce în tot programul, alcătuit din 73 de puncte, Bach figurează doar de trei ori? Este recomandabil să se renunţe la transcripţii, aranjamente sau reducţii ale unor lucrări concepute pentru alt instrument, sau pentru un grup. Aceste piese, care scad din valoarea conţinutului muzical al lucrărilor iniţiale, alterînd intenţiile compozitorului (în speţă Mozart), nu ajută educării artistice a elevilor. De asemenea să se evite piesele potpuristice, deoarece dăunează cultivării simţului formei.

Socotim că în acelaşi timp ar trebui sporit numărul pieselor cu caracter popular. Ele pot contribui la formarea deprinderii de a percepe modal şi la dezvoltarea simţului ritmic.

Prezentîndu-se în faţa publicului, o bună parte dintre elevi s-a bucurat de o caldă apreciere pentru seriozitatea şi frumoasele lor aptitudini muzicale. Astfel de audiţii constituie manifestări pline de interes în viaţa noastră muzicală şi de aceea aşteptăm reînnoirea lor cît mai des.

N. RĂDULESCU

NOTE

Din catalogul de discuri Schwann apărut în decembrie 1961 în S.U.A. desprindem următoarele titluri de înregistrări de muzică românească: Rapsodia Română nr. 1 de George Enescu în 16 ediţii diferite (printre care interpretările datorate dirijorilor L. Stokovski, E. Ormandy, A. Dorati, H. Scherchen, F. André, W. Golschmann, I. Perlea, W. Rowicki, A. Fiedler); Rapsodia Română nr. 2 de acelaşi compozitor în şase interpretări, Octetul de coarde în două interpretări precum şi alte lucrări enesciene printre care Simfonia nr. 1, Sonatele nr. 2 şi 3 pentru vioară şi pian, Sonata nr. 3 pentru pian, Cvartetul de coarde nr. 2; Suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora; Trei dansuri simfonice româneşti de Theodor Rogalski, „Izbuc" de Martian Negrea şi numeroase discuri de muzică populară românească

★

In luna martie Academia Charles Cros a dat publicităţii plamaresul marelui premiu internaţional al discului pe anul 1962. La categoria „In honorem" au fost premiaţi D.—E. Ingelbrecht pentru interpretarea lucrărilor simfonice ale lui Debussy şi Igor Stravinski (cu ocazia celei de-a 80-a aniversări) pentru interpretarea mai multor lucrări proprii. La categoria „In memoriam" au fost premiaţi pentru totalitatea înregistrărilor pe discuri dirijorii de curînd dispăruţi Bruno Walter şi Sir Thomas Beecham. Printre numeroasele înregistrări ce au primit distincţii la celelalte categorii (muzică simfonică, de cameră, pentru pian, orgă, clavecin, genuri de operă şi de oratoriu etc.), sînt de menţionat: Simfonia fantastică dirijată de Pierre Monteux, două simfonii de Mendelssohn Bartholdy dirijate de Lorin Maazel, lucrări de Bartók în interpretarea dirijorilor R. Kubelik şi R. Reinhardt, Tricornul de De Falla în interpretarea lui Ernest Ansermet şi cîntăreţei Tereza Berganza, lucrări de Perotinus, Gabrielli, Buxtehude, Froberger, Couperin, Schütz, Bach, Händel, Vivaldi, Telemann, operele „Bal mascat" de Verdi (cu B. Nilsson, C Bergonzi, C. Macniel, G. Simionato), şi „Lucia di Lammermoor" (cu J. Sutherland, R. Cioni, R. Merrill, C. Siepi) ambele în interpretarea orchestrei Academiei Santa Cecilia din Roma (dirijori Georg Solti şi John Pritchard), „Lupta lui Tancred şi Clorinda" de Monteverdi (dirijor Edwin Loehrer), „Antigona" de Carl Orff (cu I. Borkh, F. Uhl, E. Haefliger, K. Borg, dirijor F. Leitner). Simfonia „Turangalila" de Olivier Messiaen (dirijor Maurice Le Roux) ş.a

DIN ȚARĂ

Brașov

În repetate rînduri, Filarmonica din Brașov a promovat tineri dirijori și interpreți. În acest sens, în ultimul timp au apărut în cadrul concertelor simfonice, dirijorii Dan Jelescu, Ury Schmidt și pianistul Ionescu Vovu.

Dotat cu muzicalitate, D. Jelescu a dovedit că-și cunoaște meseria, mînuind cu pricepere instrumentul foarte complex și pretențios pe care îl reprezintă orchestra. Vădit înclinat spre muzica romantică, preferințele lui se îndreaptă în general spre creațiile, care prin suflu și largă cantabilitate corespund temperamentului său (Ceaikovski, Mendelssohn). El a pătruns în fondul artistic emoțional al acestor lucrări, a sesizat liniile mari ca și detaliile arhitecturii. Gestica precisă a lui D. Jelescu este în general mică și sacadată (frînge mișcarea). Aceasta e determinată de o lipsă de experiență, manifestată uneori și printr-o atitudine prea reținută față de orchestră, care dăunează atît exprimării elanului romantic cît și liniei mari a lucrării. Așteptăm de la tînărul dirijor un continuu progres în sensul maturității și al unei mai mari spontaneități.

Programul a început cu Suita pentru tineret de P. Jelescu. Am reținut îndeosebi precizia ritmică din „În excursie", prospețimea cu care a redat „joaca" și expresivitatea comunicată instrumentelor de coarde în „Iubire". În același concert am avut, odată mai mult, prilejul să admirăm măiestria lui Vladimir Orlov în interpretarea variațiunilor „Roccoco" de Ceaikovski (în care cu excepția ultimei variațiuni a fost frumos secondat de orchestră). S-a bucurat de interpretarea cea mai reușită Simfonia a treia de Mendelssohn-Bartholdy. Au fost redate expresiv inspiratele melodii care străbat partitura dar o rezervă avem pentru partea a doua, lipsită de transparența și cursivitatea necesară.

Ury Schmidt ne-a impresionat prin realizarea clară și echilibrată a arhitecturii muzicale, evitînd cu grijă efuziile sentimentale și izbucnirile temperamentale exagerate. Înainte de a se ocupa de subtilități, el a urmărit realizarea cît mai fidelă a literei partiturii căutînd să obțină precizie ritmică, simultaneitatea atacului — calități a căror lipsă se mai face uneori simțită în concertele filarmonicii din Brașov. Gestica dirijorului, sobră și precisă, elimină în mare măsură spectaculosul, dedicîndu-se tălmăcirii de profunzime (evidentă în special în Simfonia „Neterminată" de Schubert în care, evitînd romantizarea ideilor prin frazări dulcege, a redat cu simplitate și remarcabilă interiorizare lirismul și dramatismul lucrării). Programul a mai cuprins suita a III-a de Iuliu Mureșanu, unde am fi dorit o sonoritate mai bogată și un tempo mai mișcat în părțile repezi.

Tînărul pianist Constantin Ionescu Vovu a interpretat Concertul nr. 1 de Prokofiev. Posedînd o bună pregătire pianistică, interpretul s-a relevat în special în partea a doua a concertului prin sensibilitatea cu care a transmis vibrația poetică a muzicii. În mișcările mai vii, unde dezlănțuirea impetuoasă a unor mari intensități sonore reclamă un temperament dinamic, credem că ar fi necesară o participare mai activă din partea sa.

În „Momentele muzicale" de Schubert și în „Coralul" de Bach oferite în supliment interpretul a cîntat cu grija de a păstra stilurile respective. Publicul brașovean care a apreciat realizările acestor tineri artiști, așteaptă cu interes viitoarele lor manifestări.

G. Z.

DE PESTE HOTARE

Aspecte din muzicologia cehoslovacă

Viața muzicală în republica prietenă cunoaște în fiecare etapă a stagiunii un nivel ce nu desminte maturitatea unei culturi bazată pe un trecut valoros. Orice moment al sezonului își are marile sale reprezentatii de operă sau balet, concertele de muzică contemporană sau cele alcătuite exclusiv din autorii cehi clasici sau moderni.

Astfel într-o singură decadă a lunii ianuarie a. c., publicul praghez a putut viziona cîteva spectacole cu „Elektra" de R. Strauss, baletele „Romeo și Julietta" de Prokofiev și „Othelo" de Jan Hanus, alături de alte lucrări ale repertoriului ceh ca „Jacobinul" de Dvořak, „Regatul lui Honzo" de Ostrcil sau „Suzana Vojirova" de J. Pauer, tot așa după cum acest public a putut audia muzică simfonică de B. Martinu, J. Suk, ca și recente lucrări ale genului de Fr. Chaun, A. Modr, I. Jirko, J. Feld în concerte de muzică cehă ce-și avea sălile pline.

Nu mai puțin semnificativă este dezvoltarea deosebită a muzicologiei în această țară, unde oameni de știință, cercetători sau critici muzicali desfășoară investigația lor analizînd fenomenul muzical contemporan sau trecutul artei sonore. Paleografia, istoriografia principalelor etape de cultură muzicală colaborează pentru a scoate la iveală tot ceea ce reprezintă trecutul și prezentul muzical ceh. Autorii cehi ai ultimilor patru sau chiar cinci secole, autorii apuseni cultivați și ei în această țară sînt dați publicității, prin tipar sau discuri.

Cele 53 de volume din colecția „Musica antiqua bohemica" (MAB) cuprind operele acelor compozitori cehi care au dat un notărîtor aport în clasicismul baroc, în școala de la Mannheim ca și în cea vieneză. Este o colecție de adevărată contribuție la istoriografia muzicii europene. Imprimată pe discuri, această muzică executată în unele cazuri cu instrumente de epocă, a prilejuit recent un mare premiu al discului „Ch. Cros".

Dar în afară de colecția M.A.B. care este destinată interpretării sau folosită în învățămînt, muzicologii cehi au o altă colecție de „Documente istorice muzicale" în care este înfățișată științific muzica în Cehia din secolele XII-XVII. Maselor de amatori contemporani le este restituită astfel muzica mulțimilor de odinioară care se bucurau cîntînd Canonul verii, Gîștele sau Ecoul de O. di Lasso. Căci departe de a se izola într-un trecut îndepărtat, muzicienii cehi caută să răspîndească în mase muzica epocilor de odinioară sensibilizînd publicul contemporan pentru capodoperile trecutului. Acțiunea este amplă și cuprinde nu numai muzica ci și literatura sau artele plastice.

Astfel, în cadrul „Galeriei de artă" din Praga se organizează concerte de muzică veche, însoțite de conferințe ce vorbesc despre arta și literatura acelorași epoci, cărora le aparține muzica. Ne-am reamintit de începuturile lăudabile pe care le face la noi în cadrul Muzeului de artă din Cluj animatorul unui grup de muzicieni, flautistul Dumitru Pop, tot așa după cum audițiile din muzică veche sau contemporană ale Institutului de Istoria Artei, ar putea deveni în colaborare cu Muzeul de Artă al R.P.R. incursiuni fructuoase în arta și cultura de odinioară sau de azi. Sălile italiană, spaniolă, cea a impresioniștilor, pînzele lui Grigorescu sau Luchian, ar putea fi pe rînd cadrul unor concerte de cameră care să restituie publicului de azi un trecut de neprețuită valoare artistică.

Activînd în toate domeniile ştiinţei, muzicologii cehi s-au încadrat recent într-o nouă formă organizatorică menită unei încă mai ample desfăşurări creatoare: un institut de muzicologie a luat fiinţă la Praga sub direcţia lui Antonin Sychra. Muzica de azi şi cea clasică, estetica şi teoria muzicii sînt domenii ale activităţii secţiilor institutului.

Muzicologii din celelalte centre ale republicii nu sînt mai puţin activi. La Brno, de pildă, Muzeul Janacek prin biblioteca sa nu este numai centrul de studiu al moştenirii marelui compozitor ci şi cel al cercetării trecutului muzical ceh, concretizată prin marea colecţie MAB, despre care vorbeam mai sus.

Cartoteca bibliotecii dispune de fişe de format în 8° care cuprinde nu numai toate indicaţiile manuscrisului respectiv (autor, opera etc.) ci şi, pe mici portative, temele sau motivele principalelor părţi. În acest fel, manuscrisele nu trebuiesc răsfoite cu orice preţ, ele sînt scutite de distrugere, iar cele mai importante sînt păstrate în dulapuri blindate. Biblioteca muzeului este permanent aprovizionată cu cărţi, partituri şi discuri din arta contemporană cea mai nouă. La Brno activează Profesorul Jan Racek, specialist în trecutul muzical, secondat la catedra de muzicologie a Universităţii morave ca specialist în arta contemporană de conferenţiarul dr. Jiri Vyslouzil, cunoscut cititorilor revistei noastre.

Unul din clasicii muzicologiei din Cehoslovacia este Vladimir Helfert, ce are la Muzeul Janacek o mică secţie specială, ca prieten şi biograf al marelui compozitor. Autor al unei istorii a muzicii cehe şi al altor studii de muzicologie, Helfert a fost un luptător neobosit pe frontul luptei politice antifasciste.

La Bratislava, muzicologia cunoaşte de asemenea o susţinută activitate concretizată prin revistele „Slovenska Hudba", „Slovensky Narodopis" (Etnografie) şi „Hudobnovidne Studie". Această din urmă publicaţie de „Studii muzicologice" este editată de Institutul de muzicologie de pe lîngă Universitatea Jan Komensky, condus de profesorul dr. J. Kresanek. Investigaţiile asupra trecutului muzicii culte şi populare slovace, asupra folclorului slovac atît de apropiat de cel romînesc, alături de cercetări de estetică şi muzică modernă definesc profilul acestui institut şi al revistei sale. De altfel, capitala slovacă este un important centru muzical prin filarmonica de înalt nivel şi prin teatrul de operă şi balet. Acesta din urmă are în repertoriul său între altele „Povestea unui om adevărat" de S. Prokofiev, „Dafnis şi Chloe" de Ravel, „Mandarinul miraculos" de Bela Bartòk. Străzi întregi cu clădiri ale barocului sau primului imperiu prin plăci comemorative reamintesc trecătorului momente din muzica de odinioară: Mozart, Beethoven, Haydn, Liszt, Rubinstein concertînd în saloanele epocii: Hummel născut în Bratislava, într-o căsuţă ce-i păstrează pînă azi memoria. O altă placă din marmoră îl reaminteşte pe Bartók tînăr, elev la liceul pe care l-a urmat în oraşul slovac.

George Enescu cunoaşte în ţara prietenă un larg cerc de admiratori. Printre cei mai de seamă se numără compozitorul Alois Hába. Numit recent membru al cunoscutei Academii a artiştilor din Berlin (Akademie der Künstler), Haba a ţinut în cadrul şedinţei de recepţie la care era prezent întreg Berlinul muzical, o disertaţie despre „George Enescu şi opera sa". Aceeaşi admiraţie o împărtăşeşte ilustrul muzician ceh asupra folclorului nostru, pe care l-a putut aprofunda în nenumărate audiţii în cadrul Institutului de folclor din Bucureşti.

George Enescu cunoaşte în rîndul oamenilor de teatru liric aceeaşi admiraţie. Opera „Oedip" este propusă a face parte din repertoriul Teatrului Naţional de operă din Praga. Vizionînd „Elektra" de Richard Strauss, spectacol copleşitor ca tensiune dramatică jucată de acelaş colectiv, ne dăm seama de marile posibilităţi pe care le au artiştii praghezi în a da o viziune contemporană umanistă capodoperei enesciene.

ROMEO GHIRCOIAŞIU

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

Nouvelles Littéraires din 2.11.1961 relatează următoarele cu privire la concertul dat de Filarmonica „George Enescu" la Paris: „Vizita Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti anunţată mai puţin solemn decît aceea a unui suveran exotic ori a unei stele a ecranului, a fost totuşi un eveniment demn de relevat. Acest ansamblu de peste o sută de muzicieni ce se manifestă la Paris pentru prima oară, a făcut o mare impresie prin coeziunea, flacăra care îl însufleţeşte şi nivelul tehnic foarte ridicat, mai ales în ceea ce priveşte cvartetul (de coarde). Lemnele şi alămurile sînt solide, adesea puţin greoaie, oboiul uzează de un vibrato care te oboseşte repede..."

Despre Valentin Gheorghiu, care a interpretat Concertul de pian de Schumann se fac următoarele aprecieri: „...Un mecanism ireproşabil, o forţă lipsită de duritate, o sonoritate pe care nu o alterează nici viteza nici complexul armonic — toate calităţile perfectului instrumentist. Cît priveşte interpretul, el e la nivelul tehnicianului. Are am spune, inteligenţa de a fi sensibil şi de a nu se feri de sensibilitate ca de o primejdie. Sub pretextul rigoarei a apărut, în epoca noastră, un fel de caporalism metronomic, în virtutea căruia unii interpreţi supun aceluiaşi tipar strîmt pe Schumann, Stravinsky sau Hindemith. Valentin Gheorghiu merge pe drumul tradiţiei schumanniene, realizînd libertatea, de tip romantic, a frazei muzicale. Cu un instinct artistic de mare muzician, pianistul intuieşte tradiţia şi nu face abuz de ea. El retrăieşte romantic un concert romantic, într-un chip atît de just încît ne îndreptăţeşte să credem că ar putea interpreta tot atît de bine şi pe Bach, Mozart, Debussy sau Prokofiev.

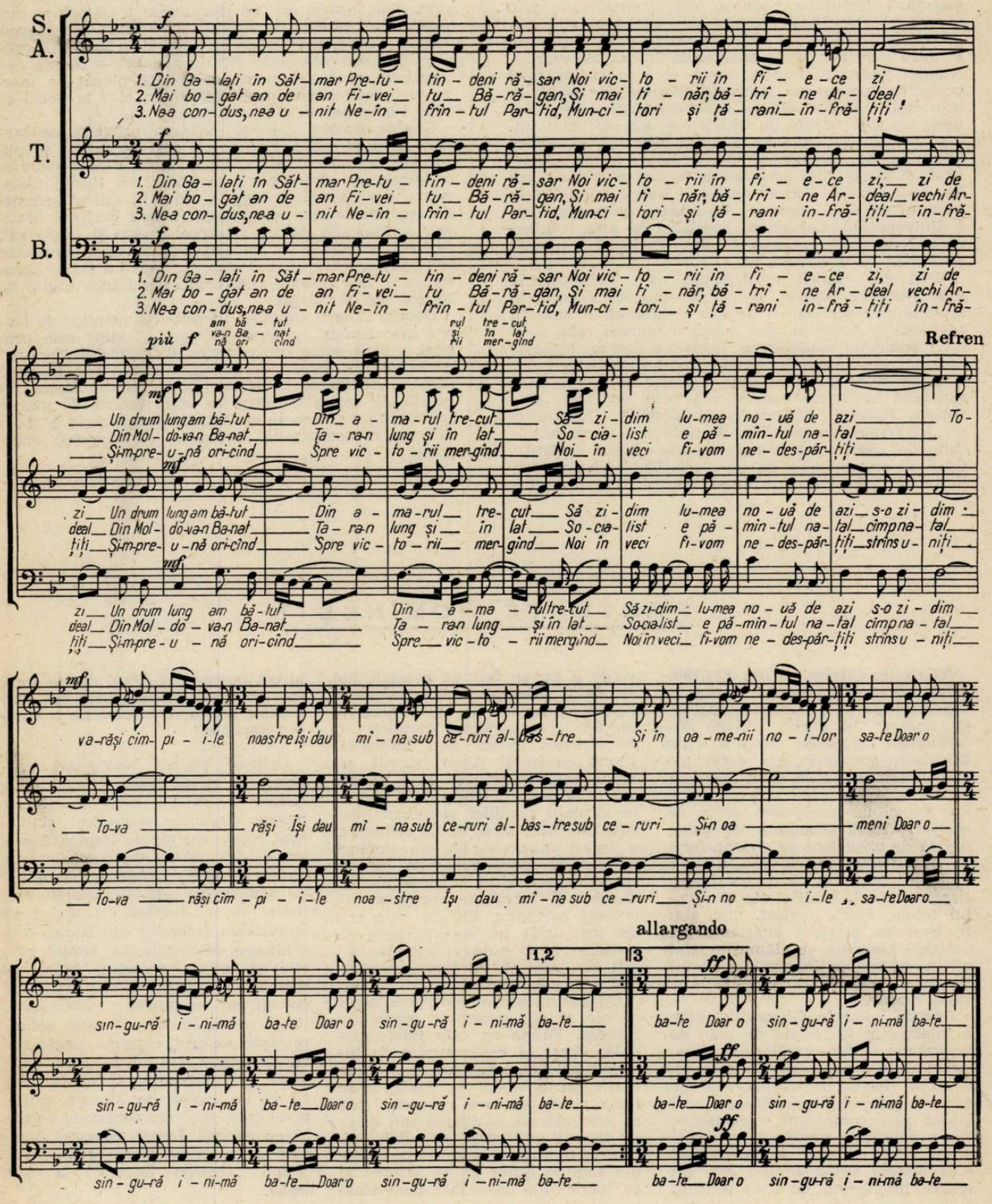
Dirijorul George Georgescu n-are nevoie să fie prezentat publicului francez. Faima sa este internaţională. Focos şi demonstrativ în interpretările de odinioară, a fost de multe ori aplaudat la Paris. Între timp stilul său s-a domolit, fără ca prin aceasta să piardă din priza sa asupra orchestrei şi publicului. Îl aşteptăm să revină cu o simfonie sau cu Suita II de Enescu şi cu lucrări ale celor mai buni elevi ai compozitorului. Unul dintre aceştia, Marcel Mihalovici, se află printre noi şi se bucură de o largă popularitate."

Criticul Wallek Walewski semnează în ziarul „Slowo Ludu" din Kielce (17-18 III 1962) o cronică despre concertul orchestrei simfonice locale dirijat de Remus Georgescu. Autorul apreciază că tînărul dirijor „posedă o cunoaştere adîncă a meseriei sale. Rezultatele obţinute de el lucrînd cu tînăra şi ambiţioasa orchestră din Kielce sînt grăitoare. Muzicalitatea, simţul metric şi ritmic deosebit, buna sa memorie (a dirijat pe din afară) îi permit să comunice auditorilor". După ce subliniază calitatea interpretării, autorul exprimă unele rezerve asupra felului în care dirijorul a acompaniat Concertul nr. 25 în do major de Mozart, puţin prea greoi deşi sincronizarea ritmică cu solistul Joseph Stompel (laureat al primului concurs internaţional „George Enescu") a fost bună.

CA O SINGURĂ INIMĂ

(Cor mixt)

Versurile de *Veronica Porumbacu* — Muzica de *Radu Paladi*



Cuprinsul

PE DRUMUL SPRE CULTURA MUZICALĂ A COMUNISMULUI

Pag.

Situaţia şi sarcinile creaţiei muzicale sovietice în lumina hotărîrilor Congresului al XXII-lea al P.C.U.S. (Din raportul prezentat de T. N. Hrennikov la Congresul compozitorilor sovietici) 1

Zeno Vancea

Al III-lea Congres al compozitorilor sovietici . . 12

CREAŢII ROMÎNEŞTI

Grigore Constantinescu

Concertul pentru oboi de Theodor Grigoriu . . 16

*

Lucrări noi apărute în Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R. 19

PUNCTE DE VEDERE

Eugeniu Speranţia

Aristotel şi muzica 20

DIN VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

A. P.

În vizită la uzinele „Griviţa Roşie" 23

*

Prof. George Manoliu şi **Mircea Săndulescu**

Al V-lea Festival Republican al şcolilor şi institutelor de artă 24

CONCERTE-SPECTACOLE

Radu Gheciu

Festival de muzică franceză 31

Vladimir Orlov

Daniil Şafran 31

Edgar Elian

Vladimir Ivanovski 33

Judith Lazăr

Vera Deneş 35

Al. Dumbravă

Artur Eisen 35

M. B.

Milka Stojanovic 36

Alexandru Hrisanide

Cvartetul Weiner 36

J.-V. P.

Ansamblul din Senegal 37

Gr. C.

Patru balete 38

Petre Codreanu Pag.

„Romeo şi Julietta" de Berlioz 41

A. P.

Concertul inginerilor 41

M. N.

Audiţii ale Şcolii de muzică nr. 1 42

N. Rădulescu

Concerte ale Şcolii de artă 43

*

Note 43

DIN ŢARĂ

G. Z.

Braşov 44

DE PESTE HOTARE

Romeo Ghircoiaşiu

Aspecte din muzicologia cehoslovacă 44

*

Prezenţe romîneşti 45

Radu Paladi (muzica) şi **Veronica Porumbacu** (versurile)

Ca o singură inimă 46

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Pe coperta I: Corul şi orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti în cadrul celui de-al V-lea Festival Republican al şcolilor şi institutelor de artă.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 6 iunie 1962

Problemele cîntecului de masă şi ale creaţiei corale în dezbaterea Uniunii Compozitorilor

Cîntecul, această „muzică a vieţii de toate zilele", pe care omul simplu, masele o aud la muncă şi la odihnă, pe stradă, la radio, capătă o importanţă din ce în ce mai mare în epoca noastră, în condiţiile cînd muzica, alături de celelalte arte, este chemată să-şi exercite forţa în procesul de educare a omului nou, purtător al unei conştiinţe superioare, socialiste.

În cîntec se reflectă sentimentele vii ale oamenilor, eroismul luptei poporului dusă în trecut, ca şi romantismul revoluţionar al zilelor noastre, viaţa poporului în toate aspectele ei.

Astăzi, cîntecul de mase contribuie şi mai mult la însufleţirea şi la educarea artistic-muzicală a poporului. El constituie un mijloc deosebit de eficient în mobilizarea maselor largi de oameni ai muncii în măreaţa operă de desăvîrşire a construcţiei socialismului.

*

Referindu-ne la perioada 1956—1961, putem remarca un progres evident în dezvoltarea muzicii de masă. Iată cîteva date elocvente : între anii 1956—1961 au fost prezentate Biroului secţiei de muzică de masă şi corală peste 2.500 lucrări ; au fost apreciate ca valoroase un număr de 1206 piese, dintre care s-au achiziţionat peste 800 lucrări, s-au tipărit aproape 700 lucrări, s-au imprimat la radio peste 500 lucrări şi s-au înregistrat pe discuri Electrecord 141 lucrări.

Pentru îndeplinirea importantului său rol mobilizator şi propagandistic, cîntecul trebuie să pătrundă neîntîrziat în mase. De aici necesitatea unei difuzări prompte şi eficiente.

În ultimii ani au apărut, alături de mijloacele consacrate (radio, tipar, ansambluri corale, case de creaţie etc.) şi forme noi de difuzare. Astfel, la iniţiativa colectivului de legătură cu masele al Uniunii Compozitorilor, a luat fiinţă în anul 1959 Centrul de repertoriu al Casei de Creaţie a Capitalei, prin care se pun la dispoziţia formaţiilor artistice de amatori cele mai noi cîntece.

Cu toate acestea, difuzarea nu a reuşit să asigure în măsura necesară o propagare promptă a cîntecului de masă, neţinînd pasul cu creaţia. În acelaşi timp trebuie să arătăm că, chiar în actualul proces de difuzare, datorită uneori slabei exigenţe, s-au difuzat şi cîntece mai puţin valoroase. Lipsurile remarcate se datoresc atît forurilor de difuzare, cît şi insuficientei legături a Uniunii Compozitorilor cu acestea.

Un alt mijloc de difuzare îl constituie ziarele şi revistele noastre (Scînteia, Scînteia tineretului, Romînia liberă, Munca, Informaţia Bucureştiului, revista Muzica, Scînteia pionierului ş.a.) care au contribuit în aceşti ani la popularizarea unor cîntece.

În perioada la care ne referim, biroul subsecţiei de muzică de mase şi corală şi-a orientat activitatea ţinînd seama de principalele obiective ale creaţiei. A fost antrenat un mare număr de compozitori pentru creaţia de cîntece mobilizatoare, accesibile, concise ca formă, cu o melodie clară şi care să îmbrăţişeze o tematică largă, legată de actualitatea epocii noastre.

Ca şi în ceilalţi ani, biroul secţiei a ţinut săptămînal şedinţe de lucru în care a analizat lucrările compozitorilor şi a discutat problemele legate de planul de creaţie al secţiei. Unele lucrări ce necesitau îmbunătăţiri au fost discutate împreună cu autorii lor, care au primit sugestii şi îndrumări. La şedinţele de lucru ale biroului au participat prin rotaţie compozitori din secţie, avînd astfel posibilitatea să cunoască metodele de muncă ale biroului şi să-şi dea aportul la îmbunătăţirea acestei munci.

Biroul s-a orientat şi către organizarea unor şedinţe cu participarea activului secţiei. La acestea au fost dezbătute problemele legate de planul de creaţie, au fost înfăţişate obiectivele principale precum şi situaţia difuzării creaţiei, a lucrărilor tipărite, imprimate sau difuzate de către ansamblurile profesioniste etc. În cadrul acestor şedinţe lărgite, compozitorii au avut posibilitatea să ajute biroul, prin sugestii, la îmbunătăţirea muncii sale.

În cenacluri şi audiţii au fost prezentate, cu ajutorul unor formaţii corale sau pe benzi de magnetofon, cele mai recente lucrări din domeniul cîntecului de mase şi al muzicii corale.

Astfel au avut loc: un cenaclu cu piese corale dezvoltate, o audiție cu piese corale polifonice, un cenaclu cuprinzînd cîntece patriotice, un cenaclu cu cîntece pentru copii, un cenaclu cu cîntece noi muncitorești, două audiții cu cîntece de mase diferite. În general lucrările au fost precedate de scurte analize, după audiere urmînd discutarea lor. Trebuie să spunem că aceste discuții nu au fost întotdeauna axate pe problemele principale ale creației.

Biroul a organizat încă două audiții cu cîntece de mase pentru dirijorii de coruri din capitală, un concert cu cele mai noi cîntece de mase care a avut loc în sala C.C.S., mai multe deplasări ale corului Uniunii în uzine și centre muncitorești, acțiuni inițiate de colectivul de legătură cu masele.

Legătura cu diferite instituții și foruri de difuzare a constituit o preocupare a biroului secției. Pentru aceasta a organizat o consfătuire cu reprezentanți ai redacției de muzică pentru copii de la Radio, ai Palatului Pionierilor cu care a discutat probleme legate de creația și difuzarea muzicii pentru copii. Alte consfătuiri au avut loc cu reprezentanți ai U.T.M., Editurii tineretului și Editurii Muzicale. O consfătuire importantă a avut biroul cu reprezentanți ai ansamblurilor profesioniste din Capitală, M.A.I., C.C.S., luîndu-se în discuție difuzarea cîntecului de mase în cadrul acestor formații.

Din cele arătate se poate vedea că biroul a înregistrat o serie de succese în munca sa. Nu putem însă să nu subliniem și unele lipsuri din activitatea biroului.

Nu s-a urmărit îndeaproape dezvoltarea armonioasă a cîntecului de masă pe diferite tematici. S-au creat prea puține cîntece pentru tineret, studenți, copii, ostași și pe unele ramuri de producție.

Nu am reușit să antrenăm suficient pe membrii secției în discuțiile asupra creației, să imprimăm mai multă combativitate, spirit critic și mai multă aprofundare în discutarea problemelor abordate.

Cu toată strădania noastră nu am reușit să realizăm practic o legătură cu Uniunea Scriitorilor, în sensul de a avea în activitatea biroului secției un reprezentant al Uniunii Scriitorilor, fapt care continuă să dăuneze creației de cîntece.

Nu ne-am preocupat îndeajuns de mobilizarea criticii muzicale în jurul problemelor cîntecului de mase. În revista „Muzica" și în unele ziare apar foarte rar articole și cronici și acestea scrise în majoritate de compozitori și rareori de muzicologi.

*

Compozitorii care au activat în genul muzicii de mase, ca de altfel în toate domeniile de creație muzicală, se călăuzesc de îndemnul adresat scriitorilor și artiștilor cu prilejul celui de al III-lea Congres al P.M.R.: „Poporul cere scriitorilor și artiștilor opere care să înfățișeze esența fenomenelor social istorice descrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăția ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei și, înainte de toate, să înfățișeze uriașa muncă creatoare prin „care poporul construiește noua orînduire și se transformă el însuși".

Realitatea construirii socialismului în țara noastră constituie astăzi temeiul de inspirație al compozitorilor noștri și tot ea reprezintă criteriul de verificare și de apreciere a realizărilor și strădaniilor noastre creatoare.

Ne întrebăm însă în ce măsură reușim să aprofundăm și să înfățișăm realitatea complexă și variată a zilelor noastre? În ce fel tematica îmbrățișată de cîntecul de mase se îndreaptă spre esența fenomenelor sociale, spre oglindirea veridică a vieții poporului — și în special — *a omului reprezentativ al epocii noastre — comunistul?*

În creația de cîntece de mase din ultimii 6 ani putem aprecia că s-au creat numeroase piese valoroase care au intrat temeinic în repertoriul formațiilor corale: Ion Chirescu — *Republică măreață vatră,* Matei Socor, *Să fii partidului oștean,* Sabin Drăgoi — *Azi cîntă marile furnale,* Vasile Popovici — *Stă de veghe tot pămîntul,* Alfred Mendelsohn — *Așa te știu partid iubit,* Ovidiu Varga — *Noi victorii cucerim,* Harry Schwartzmann — *De 40 de ani,* Mauriciu Vescan — *Lenin e cu noi,* Anatol Vieru — *Țară scumpă să trăiești,* — Gheorghe Bazavan — *Patrie liberă,* Dumitru Bughici — *Aceasta e patria mea,* Dumitru Botez — *Cîntec de dragoste pentru țara sovietică,* Emil Lerescu — *Raza stelei de rubin,* Mircea Neagu — *Te cînt partid,* Sergiu Sarchizov — *Crainici ai păcii,* Florin Comișel — *Cîntec de pace,* Hilda Jerea — *Veniți cu noi,* Laurențiu Profeta — *Cîntec vesel de brigadă,* Radu Paladi — *Ciocanul și suveica,* Teodor Bratu — *Cad negre lanțuri,* Vasile Timiș — *Cîntecul Zoiei,* Liviu Ionescu — *Prietenie, steag iubit,* Radu Șerban — *Te iubim tinerețe,* Constantin Romaşcanu — *Hora colectivelor,* Zaharia Popescu — *Tinerețe unită veghează,* Ion Croitoru — *Pornesc tractoarele,* Gheorghe Derițeanu — *Sîntem a țării primăvară,* Hartulary Darclée — *Cîntec de excursie,* Constantin Palade — *Mai bogat să creștem lanul,* Constantin Arvinte — *Partid viteaz,* Ion Alexandrescu — *Sărbătoarea recoltei,* Nicolae Oancea — *Floarea muncii,* Jean Letoni — *Jocul prieteniei,* Eugen Teger — *Cîntec de seceriș.*

Compozitorii menționați și încă mulți alții aparținînd diferitelor generații au contribuit la îmbogățirea tezaurului cîntecului de mase românesc.

Suflul de expresie bărbătească, dinamismul, robustețea, larga cantabilitate, inspirația sinceră și profunda simplitate melodică îmbinate cu măiestria realizării, constituie trăsăturile esențiale ale celor mai bune lucrări scrise în acești ani.

Tabloul muzicii de mase și corale din ultimii ani ni se înfățișează în vădit progres. Creația noastră s-a îmbogățit cu noi piese valoroase, com-

pozitorii și poeții au abordat subiecte mai variate, pătrunzînd mai curajos în adîncul fenomenelor realității contemporane. Din aceste cîntece se desprind trăsături ale noului, un caracter mai comunicativ, se conturează cu mai multă putere personalitatea autorului, un stil propriu. Se poate remarca că, în general, a crescut răspunderea personală a creatorilor față de munca artistică.

Cele mai bune cîntece se caracterizează prin melodicitate și accesibilitate, urmăresc realizarea unei prospețimi și originalități deosebite.

Ele și-au cucerit dragostea ascultătorilor deoarece prin măiestria versului și a melodiei exprimă o atitudine nouă față de viață, oglindirea ei în plină mișcare și prefacere revoluționară. Îmbucurător este și faptul că unele dintre cîntecele în care poeți și compozitori au dat expresie sentimentelor și gîndurilor întregului nostru popor, au început să răsune și dincolo de hotarele țării, trezind interesul ascultătorilor din țările prietene. Cu toate evidentele progrese realizate în acest domeniu de creație, nu putem să nu amintim deficiențele ce mai stăruie în crearea cîntecului de masă simplu și mobilizator, cu alte cuvinte în făurirea acelui cîntec care să spună mult în puține cuvinte.

Exigențele noastre trebuie să crească neîncetat, ținînd pasul cu realizările mărețe ale poporului.

Nu putem sta nepăsători față de faptul că se mai scriu și se programează unele cîntece compuse cu pasivitate, în chip meșteșugăresc și că din păcate ne mai întîlnim cu șablonul, lipsa de fantezie, de pasiune creatoare, de patos revoluționar, ceea ce dă naștere multor cîntece banale, cenușii.

*

Cea mai de seamă condiție pe care trebuie s-o îndeplinească un bun cîntec de masă este profunda lui legătură cu problemele arzătoare ale actualității, participarea lui activă și mobilizatoare la viața nouă, într-un cuvînt, situarea lui pe *poziții partinice*.

(În acest sens ținem să arătăm ca un fapt pozitiv, mai recent, prezența în imediata actualitate a unor compozitori ca : Ioan D. Chirescu, Radu Paladi, Theodor Bratu, Constantin Romaşcanu, Elly Roman, Gheorghe Bazavan, Vasile Timiș, Mircea Neagu, Liviu Ionescu care au creat cîntece închinate încheierii procesului de transformare socialistă a agriculturii în întreaga țară).

Tematica cîntecelor noastre de mase nu poate rămîne în urma realităților revoluționare din țara noastră, ci dimpotrivă, trebuie să se situeze pe cele mai avansate poziții, îndeplinindu-și cu adevărat rolul de factor mobilizator al conștiinței și elanului celor ce muncesc.

Pornind de la această idee, este necesar să lărgim sfera tematică a creației noastre, astfel ca ea să cuprindă cele mai largi activități ale oamenilor muncii din patria noastră în perioada actuală de desăvîrșire a construirii socialismului. Toate acestea trebuie să-și afle reflectarea în muzica corală și cu precădere în *cîntecul de mase*. În acest scop, Uniunea Compozitorilor a luat legătura cu numeroase întreprinderi în care se desfășoară activitate muzicală de amatori și a încredințat unor membri ai ei importanta sarcină de îndrumare artistică ; totodată, prin contactul nemijlocit cu producția, creatorii își pot îmbogăți experiența de viață și lărgi sfera de inspirație, cunoscînd îndeaproape pe oamenii muncii.

Dacă, în ceea ce privește tematica lucrărilor noastre, este necesar să se producă o îmbogățire, un salt calitativ trebuie făcut și în privința exprimării muzical-artistice a temelor propuse. De pretutindeni oamenii muncii ne cer cîntece vii, reprezentative, convingătoare. Muncitorii de toate profesiile ne solicită cîntece „proprii", pe care să le poată cînta cu drag. Or, astfel de cîntece de foarte bună calitate ne lipsesc încă. Nu avem suficiente cîntece pe ramuri de producție ; nu avem suficiente cîntece de tineret și de studenți, iar acele care există nu reflectă în măsura cuvenită tineretul nostru de azi. Și nu avem încă destule cîntece pentru copii care să umple de bucurie viața vlăstarelor noastre, a mugurilor care mîine vor trăi în comunism.

Gama tematică din ce în ce mai bogată, pe care viața o impune creației noastre de cîntece, implică necesitatea unei cît mai mari diversități de forme. Numărul mare de cîntece scrise în această perioadă, pe lîngă consecințele pozitive, vădește și un aspect negativ : este vorba de pericolul despersonalizării cîntecului, fenomen ce provine din insuficienta aprofundare a temei și din deficiențe de măiestrie. Au putut apărea în felul acesta cîntece care, deși inspirate din domenii de activitate deosebite și avînd destinații diferite, prezentau asemenea similitudini de expresie, încît — cu tot conținutul lor diferit — ajungeau aproape să se confunde la audiere. Este și aceasta o urmare a spiritului meșteșugăresc, neartistic și necreator, care amenință la un moment dat să invadeze producția de cîntece, sub pretextul acoperirii urgente, cu orice preț, a unor goluri tematice, de altfel reale. Slaba exigență a diferitelor comisii a permis să existe, alături de creații valoroase, viabile, și un număr de piese, în care redarea formală a unui conținut necesar, de actualitate, ducea în cele din urmă la compromiterea nu numai a pieselor în cauză, ci și la oarecare neîncredere în posibilitățile genului ca atare.

În ultimii ani însă se poate constata un fapt îmbucurător : chiar dacă creația de cîntece nu crește în ritmul precedent sub raport strict cantitativ, se înregistrează în schimb o creștere a exigenței personale a compozitorilor ca și a comisiilor de îndrumare. Din ce în ce mai frecvente sînt contribuțiile pe linia înnoirii calitative. Stăruind în aprofundarea conținutului de idei, se vor descoperi fără îndoială alte și alte forme noi, adecvate fiecărui caz în parte.

O problemă-cheie a creației de cîntece rămîne *unitatea dintre conținutul socialist și forma națională*. În măsura în care acest postulat estetic fundamental își va găsi de fiecare dată o rezolvare creatoare și nu una formală, artificială, vom

Corul din Chizătău.

putea recunoaşte în cîntecele noastre trăsăturile unui stil naţional propriu, care dă relief şi mai pregnant conţinutului socialist, general valabil.

Preluarea creatoare a bogatelor tradiţii ale cîntecului de mase implică o atitudine de permanentă inovare din partea compozitorului şi poetului deopotrivă. Faţă de cîntec trebuie să avem aceeaşi exigenţă ca şi faţă de orice alt gen de artă, ba chiar mai mult ! Unicitatea operei de artă trebuie să devină criteriu hotărîtor şi în munca asupra cîntecului. Întregul proces de creaţie trebuie condiţionat de întrebarea : ce temă este abordată, ce aduce *nou* cîntecul faţă de ceea ce s-a scris de către alţii şi de către autor ? În ce constă ineditul felului în care a fost valorificată artistic tema de data aceasta ? În ce măsură realizarea artistică dată contribuie la ridicarea valorii agitatorice a cîntecului.

Nu este vorba aci de asemănări de suprafaţă. Nu ne putem declara satisfăcuţi doar cu constatarea că lucrarea noastră nu prezintă asemănări directe cu alte cîntece, din trecut şi din creaţia actuală. Fiecare cîntec trebuie să releve un punct de vedere personal, o contribuţie cu adevărat creatoare (deci *unică*) la tradiţia genului. „Confecţionarea" de cîntece după modele consacrate (chiar atunci cînd sînt reuşit imitate) nu are nici un sens. Şi nici un considerent cantitativ, nici o urgenţă tematică nu trebuie să justifice tolerarea în viaţa muzicală a unor produse neartistice, anonime de la un cap la altul, scrise doar pentru că „aşa se scrie" sau „aşa place publicului"...

Trebuie prevenit însă şi pericolul invers : inovaţia ca scop în sine. Trebuie avut permanent în vedere ca toate înnoirile de formă, limbaj intonaţional etc. în domeniul cîntecului de masă să se petreacă *în specificul genului*, fără alunecări în poem coral, lied etc. Măiestria pe care compozitorii noştri o cîştigă în lupta cu rutina şi şablonul îşi capătă adevăratul sens în măsura în care serveşte *conţinutul genului*.

Una din constatările de ordin general care se impune din analiza evoluţiei cîntecului de mase în ultimii ani, este aceea că există o vizibilă tendinţă de *lărgire* a genului. Astfel, pe lîngă marş şi cîntec în stil popular, preluate din tradiţia revoluţionară, se cultivă specii ca imnul, cîntecul liric, cîntecul satiric, cîntecul solistic (apropiat de lied). Putem cita ca exemple următoarele : — imnuri : *Republică măreaţă vatră* şi *Măreţ pămînt al patriei iubite* de Ion Chirescu, *Patrie liberă* de Gheorghe Bazavan, *Te cînt partid* de Mircea Neagu ; cîntece lirice : *Cîntec de dragoste pentru ţara sovietică* de D. Botez, *Raza stelei de rubin* de Emil Lerescu ; cîntece satirice : *Nenea Ghiţă Popîndău* de Dumitru Stancu ; cîntece solistice : *Cîntecul oraşelor noi* de Laurenţiu Profeta.

Marşul rămîne desigur modalitatea principală — dar nu singura ! — de exprimare în cîntec a temei contemporane. Cu tot interesul acordat altor specii, marşul scurt, concentrat şi avîntat, cîntecul manifest, continuă să stea pe primul plan.

Trebuie însă subliniat că nici marşul nu a rămas acelaşi, ci s-a îmbogăţit ca formă, prin varietăţi ca : marşul eroic (tradiţional), marşul în $^3/_4$, marşul tineresc, ostăşesc, pionieresc etc. Putem cita : marş eroic : *Cîntec peste zări şi ape* de I. Chirescu, *De 40 de ani* de H. Schwartzmann ; marş în $^3/_4$: *Îţi mulţumim partid iubit* de Matei Socor, *Partidului* de Vasile Popovici ; marş tinerese : *Tinereţe* de Radu Şerban, *Ţară scumpă să trăieşti* de Anatol Vieru, *Tineret, mîndria ţării* de Alfred Mendelsohn ; marş ostăşesc : *Înainte marş* de Dinu Stelian, *Drapelul* de Sergiu Sarchizov ; marş sportiv : *Cîntec sportiv* de Ion Vasilescu ; marş pionieresc : *Salut cravatelor roşii* de Hilda Jerea, *Sînt pionier* de Ion Vasilescu, *Pentru August 23* de Laurenţiu Profeta, *E roşie cravata mea ca focul* de Matei Socor.

Este de remarcat strădania încununată de succes a unor compozitori de a crea un tip de *marş românesc* în care structura tradiţională (cuplet-refren) este înlocuită prin alăturarea de linii melodice scurte, asemenea structurii cîntecului popular românesc. Ca exemple se pot cita cîntecele *Ţărişoara mea* de Paul Constantinescu şi *Cîntec de excursie* de Ion Dumitrescu. Spre acelaşi ţel tind şi Teodor Bratu în cîntecul *Vreau să plec brigadier*, Radu Paladi în *Oastea păcii* şi alţii. Căutările în vederea realizării marşului românesc trebuie continuate cu perseverenţă.

Eficacitatea agitatorică imediată impune cîntecului un grad sporit de *accesibilitate* faţă de alte genuri, atît sub raport interpretativ, cît şi, mai ales, sub raportul înţelegerii sale nemijlocite.

Viabilitatea unui cîntec se verifică numai în practică prin felul în care îl primesc sau îl resping cei cărora li se adresează. În general, masele largi disting just un cîntec de autentică inspiraţie, de altul, fabricat în serie. Nu trebuie

însă neglijat pericolul existent încă, de a se prelua mecanic, pasiv, cîntece lipsite de valoare reală, doar pe considerentul încadrării lor în obişnuinţe auditive comode. Uneori acest fenomen este însoţit de rezistenţa la inovaţii.

În legăturile lor permanente cu oamenii muncii, compozitorii au datoria să studieze cauzele şi verigile intime ale acestor stări de lucruri, să vădească mult tact şi răbdare în orientarea sistematică a gustului spre tot ce e cu adevărat valoros în artă, să ajute masele în satisfacerea necesităţilor cultural-artistice reale.

Pseudoaccesibilitatea în creaţie — considerată de unii compozitori ca paravan pentru camuflarea lipsei de inspiraţie şi de măiestrie, pentru justificarea tendinţei de repetare pasivă, mecanică, a unor formule „ce nu dau greş" — devine, în etapa actuală, un impediment serios pentru evoluţia normală a genului. Compozitorii care se refuză oricărei încercări inovatoare, care se complac în a multiplica la infinit, doar dispunîndu-le altfel, aceleaşi cîteva intonaţii, aceleaşi cîteva acorduri, aceleaşi procedee de factură corală, vizînd aceleaşi ieftine „efecte", se plafonează ei înşişi prejudiciind în acelaşi timp dezvoltarea formaţiilor de amatori, prin subaprecierea posibilităţilor de execuţie şi de înţelegere a acestora.

De situaţia aceasta sînt vinovaţi în egală măsură şi unii activişti de la casele de creaţie populară, care, dovedind o slabă exigenţă, difuzează rapid şi în tiraj de masă, pe lîngă creaţii valoroase şi „surogate" de artă. Dacă mai ţinem seama şi de faptul că nu toate formaţiile de amatori (şi în special cele săteşti) sînt îndrumate de cadre cu calificare corespunzătoare — care să asigure un serios discernămînt în alegerea repertoriului — devine şi mai evident pericolul pe care-l prezintă încurajarea, sub orice formă, a prostului gust, a „frumosului filistin", a pseudo-accesibilităţii.

În munca biroului nostru se nasc adesea discuţii aprinse în jurul unor asemenea lucrări. Este greu să le respingi, întrucît ele prezintă totuşi un minim de corectitudine tehnică, ceea ce lipseşte — în principiu — rebuturilor compoziţionale vădite ; dar este cu neputinţă să recomanzi difuzarea lor, pentru că — concepute „pe scară industrială" — ele tind să falsifice imaginea pe care şi-o formează masele despre creaţia muzicală, văduvindu-le totodată sensibilitatea de acele trăiri artistice autentice la care au dreptul.

Nici „mitul" capacităţilor interpretative restrînse, de care ar dispune formaţiile de amatori (cu consecinţele privind creaţia de cîntece) nu rezistă unei analize mai atente. O dovadă o constituie în acest sens faptul că la ultimele concursuri ale echipelor de amatori, multe formaţii au cîntat la un nivel artistic apreciabil lucrări corale complexe, ca : fragmente din oratorii, opere, poeme corale etc. Acolo unde, cu îndrăzneală, dar şi cu pricepere, s-a încercat acest lucru, s-a văzut că amatorii pot într-adevăr depăşi surprinzător de multe dificultăţi de intonaţie, armonie sau ritm, şi o fac cu atît mai dezinvolt, cu cît aceste particularităţi de limbaj sînt mai organic integrate în contextul general. Ori, *aci* rezidă miezul problemei.

Reala accesibilitate presupune *măiestrie* artistică drept condiţie de bază. Înveşmîntarea unui conţinut de actualitate într-o formă artistică mereu vie, mereu nouă şi proaspătă, nu este un lucru uşor şi nu poate fi rezolvat numai pe baza unei îndemînări tehnice minime. Adevărata măiestrie a autorului de cîntece constă în realizarea inovaţiei creatoare, a trăsăturilor noului, a caracterului accesibil.

Măiestria individuală a compozitorilor noştri trebuie să crească cu fiecare nou cîntec pe care îl prezintă. Este un proces a cărui urmărire e dătătoare de mari satisfacţii. Cîntecul de masă cere creatorului nu numai cunoştinţe de armonie, polifonie etc. ci întreaga capacitate componistică. Şi dacă se pot constata şi cazuri izolate de rămînere pe loc, credem că aceasta se datoreşte prea timpuriei specializări a unor compozitori, o specializare înţeleasă restrîns, mecanic. Astfel :

— Compozitori ca : Alexandrescu Ioan, Negulescu Claudiu, Popescu Zaharia, Romaşcanu Const., Stancu D., care au dat la iveală deseori lucrări apreciate, manifestă totuşi uneori o oarecare tendinţă de rămînere pe loc, nepreocupîndu-se în măsură suficientă de îmbogăţirea continuă a mijloacelor de expresie, de lărgire a orizontului artistic şi măiestriei lor componistice.

Alţi compozitori, cum sînt Bădulescu Mircea, Ionescu Nelu, Letoni Jean, Orăscu Lulu, Pantîr Alfred au prezentat Biroului adeseori lucrări slabe din care se poate vedea cum activitatea lor creatoare este puternic frînată de existenţa unor serioase deficienţe de ordin profesional (armonie, polifonie, forme), de o anumită rutină.

Corul căminului cultural din comuna Dăbuleni, raionul Corabia, regiunea Craiova.

O activitate creatoare destul de redusă în domeniul cîntecului de mase se constată la compozitorii Comişel Florin, Lerescu Emil, Săculeţ Emil, Vintilă Ion ş.a. Unii compozitori ca : Dinu Stelian, Lungu Nicolae, Marcu Boris, Mereş Cornel, Popescu Victor, Vancu Gh. ş.a. sînt aproape total absenţi din sfera de activitate creatoare şi obştească a Secţiei noastre.

Specializarea în acel domeniu de creaţie, pentru care compozitorul se simte cel mai mult atras, este, desigur, un fenomen pozitiv. Cu toate acestea, atragem atenţia (în special compozitorilor tineri) asupra perspectivelor de creştere pe care le oferă abordarea concomitentă şi a altor genuri decît cîntecul de mase. Încercările în domeniul muzicii simfonice şi de cameră, mai ales, îmbogăţesc considerabil orizontul de gîndire al compozitorului de cîntece, lărgindu-şi paleta expresivă. Iar cu fiecare revenire la cîntec el se va simţi proaspăt şi mai bine înarmat tehnicește, după cum la fel de rodnic s-a dovedit a fi şi procesul invers, în cazul folosirii cîntecului de masă în lucrările simfonice şi vocal-simfonice, oratorii, cantate.

Compozitori ca : Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Dan Constantinescu, Miriam Marbé, Walter Klepper, Andrei Porfetye, Doru Popovici, cu mai puţină experienţă a *specificului* în cîntec deoarece aceştia activează cu predilecţie în domeniul creaţiei simfonice şi instrumentale, au dovedit că au lucruri interesante de spus şi în acest gen. Rămîne ca şi acei compozitori care se mai menţin încă în exclusivitate în sfera cîntecului de masă să abordeze şi alte genuri, în interesul propriei lor evoluţii profesionale, sau cel puţin să studieze şi să aprofundeze problemele comune ale muzicii de toate genurile : melodia, polifonia, orchestraţia, scriitura pe multe voci, stilurile.

În orice caz, nu poate să nu producă îngrijorare constatarea că mai există membri ai Secţiei noastre, pentru care nu numai orchestrarea propriilor lor lucrări, dar pînă şi redactarea corectă a unui elementar acompaniament de pian pare să fie o sarcină insurmontabilă. De regulă, tocmai în cîntecele lor devine mai supărătoare sărăcia armonică şi polifonică a concepţiei, iar factura este adeseori doar aparent corală, tratată fiind cu totul aidoma unei teme de armonie la cele 4 voci convenţionale.

Este o situaţie incompatibilă cu înalta calificare profesională, cerută astăzi din ce în ce mai imperios în toate sectoarele de activitate.

*

Experienţa creaţiei de cîntece a ultimilor ani vădeşte unele tendinţe care se cuvin a fi studiate şi apreciate, din punct de vedere al aportului de noutate şi eficienţei artistice a cîntecelor. Să începem cu *sfera internaţională.*

După cum se ştie, cîntecele noastre îşi trag izvoarele deopotrivă din tradiţia cîntecului muncitoresc revoluţionar, cît şi din tezaurul folcloric. Experienţa cîntecului sovietic este deosebit de instructivă în sensul întrepătrunderii organice, armonioase a acestor influenţe.

Nu este just să se limiteze sursele intonaţionale ale cîntecului numai la una din cele arătate mai sus. Problema dacă poate sau nu să existe un cîntec de mase în care specificul naţional să lipsească este o problemă artificială : pe de o parte, există cîntece care, prin conţinutul şi destinaţia lor specifică, aparţin nu numai muzicii ţării respective, ci şi tradiţiei internaţionaliste a cîntecului agitatoric ; pe de altă parte, forma naţională trebuie căutată — şi realizată, nu prin citarea formală a unor intonaţii de provenienţă folclorică, ci îndeosebi pe alte planuri : ritm, construcţie, armonie, polifonie. Aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin o justificare a eclectismului în unele din cîntecele noastre, ci un apel stăruitor pentru *organicitatea* elementelor de limbaj naţional utilizate. Eclectism înseamnă lipsă de personalitate, anonimat internaţional. Forţa agitatorică a cîntecului scade prin lipsa de specific a liniei melodice. Caracterul naţional autentic nu împiedică ci dimpotrivă favorizează, prin plasticitatea imaginii muzicale, mesajul mobilizator, general-valabil, al cîntecului.

Dar cele amintite nu sînt singurele surse ale cîntecului de mase. Există ceea ce numea muzicologul sovietic B. Asafiev „stilul internaţional al *epocii*", prezent în genurile muzicale cele mai variate. De aceea sînt legitime îmbinările intonaţionale, tendinţele de pătrundere în cîntecul de mase a unor elemente intonaţionale noi, provenite din domenii vecine, atunci cînd în asemenea elemente se poate recunoaşte caracteristicul, tipicul epocii respective. Astfel de domenii pot fi liedul, balada, aria, recitativul, cupletul, strigăturile sau — eventual — muzica uşoară.

Liedul este şi el un gen vocal, dar tratarea aparte, mai rafinată, mai nuanţată, cu un caracter mai intim, a conţinutului, îi imprimă un specific intonaţional propriu. Ceea ce nu exclude ca anumite elemente de lied să poată trece în cîntecul de mase, atunci cînd o mai adecvată punere în valoare a temei o cere — de exemplu, cîntecul *Prinos Partidului* de Hilda Jerea.

Incomparabil mai multe precauţii implică vecinătatea cu muzica uşoară. Prin formele sale scurte, practice, prin circulaţia intensă, prin auditoriul uriaş căruia i se adresează, muzica uşoară prezintă incontestabile apropieri de esenţa şi destinaţia cîntecului de mase. Analogiile nu trebuie însă duse prea departe : deşi muzicii uşoare nu-i este deloc impropriu, în principiu, conţinutul agitatoric, cu sens politic concret, totuşi cîntecul-manifest, cu scop imediat, e în multe privinţe opus înţelesului recreativ pe care-l capătă, în fapt, cele mai multe cîntece de muzică uşoară. Aceasta nu constituie o carenţă : Dunaevski a ştiut, la timpul său, să îmbine atît de armonios muzica uşoară cu cea de mase-corală, încît adeseori nu ştii unde se termină una şi unde începe cealaltă. Nu acesta e cazul, din păcate, cu cîntecul *Gloria clasei muncitoare* de Florin Comişel, iar dintre cele vechi, cu cîntecul *Din inimă-ţi cînt, ţara mea* de Jean Letoni, care nu reuşesc

să îmbine armonios posibilităţile ambelor genuri.

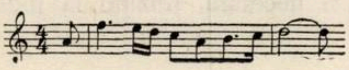
În domeniul *structurii melodice* se constată de asemenea tendinţa de înnoire, vizînd în special evitarea carurii sau înlocuirea carurii simple prin forme mai elaborate. Un asemenea exemplu, printre multe altele, îl constituie şi cîntecul *Neînfrînt partid, partidul meu* de S. Sarchizov.

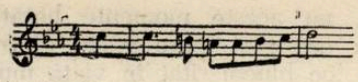
Trebuie atrasă atenţia asupra influenţei binefăcătoare pe care o pot avea în acest sens simetriile şi asimetriile de tip popular, care reprezintă o infinitate de forme artistice, ce pot fi cu succes preluate. E nevoie însă de multă ingeniozitate şi spirit creator, pentru ca inovările pe această linie să aibă cursivitatea şi viabilitatea simetriilor tradiţionale. Nu toate încercările de acest fel reuşesc, chiar dacă sînt interesante grafic. Şi nu reuşesc pentru că nu simetria este esenţială, ci forţa expresivă a frazei.

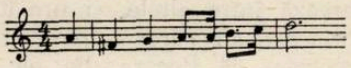
Faptul că am expus aci asemenea moduri de împrospătare a structurii melodice nu trebuie înţeles cumva în sensul că am recomanda de acum încolo, cu exclusivitate, structuri asimetrice. Dimpotrivă. Se mai poate inova şi în cadrul simetriilor celor mai obişnuite. Trebuie avut însă grijă ca asemenea simetrii să nu devină o frînă, care să îngreuneze spontaneitatea fluxului melodic sau să-l facă prea curgător, fără relief expresiv.

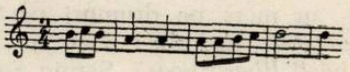
În privinţa elaborării unor melodii pregnante, cu profil personal, original, n-ar fi multe de adăugat pe lîngă ceea ce ştim cu toţii, căci cea mai mare parte a procesului nostru de creaţie se axează în jurul eforturilor de această natură, iar numărul destul de mare de cîntece care au rezistat timpului, ale căror refrene trăiesc pe buzele a milioane de oameni dovedeşte succesele compozitorilor noştri pe această linie. Trebuie, totuşi, amintit un sector melodic care scapă destul de des atenţiei noastre. E vorba de formulele melodice cadenţiale : încheieri de fraze, treceri spre refren, code etc. unde mai stăruie şabloane supărătoare.

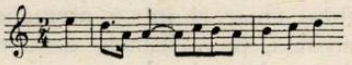
Iată cîteva momente alese din cîntece de diferiţi autori, scrise în diferite perioade, care privesc trecerea spre refren : Hilda Jerea — *Patriei*, Mircea Neagu — *Te cînt partid*, Dumitru Bughici — *Cîntecul minerului*, Ovidiu Varga — *Cu voi fraţi iubiţi sovietici*, Teodor Bratu — *Partid te cîntă azi poporul*, S. Sarchizov — *Neînfrînt partid, partidul meu.*





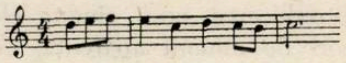


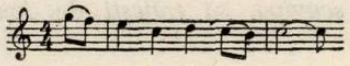


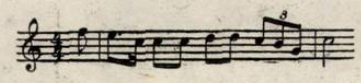


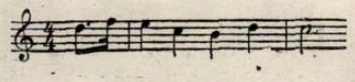
Sîntem încredinţaţi că şi autorilor respectivelor cîntece le-ar veni greu să se recunoască în aceste exemplificări, dacă n-am preciza de fiecare dată cîntecul.

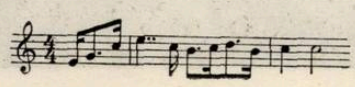
O altă serie de fragmente, privesc de astă dată formulele de încheiere a refrenului. Şi aci lucrările sînt alese din epoci diverse : Elly Roman — *Cîntec pentru Republică*, Vadim Şumski — *O stea ne-nflăcărează*, Laurenţiu Profeta — *Cîntec pentru marea lege a patriei*, Vasile Timiş — *Muncitori biruitori*, Ovidiu Varga — *De straja păcii am jurat.*











Desigur, nu aceste momente hotărăsc soarta cîntecelor : cea mai mare parte dintre ele şi-a cucerit un loc binemeritat în viaţa muzicală. Cu toate acestea, frecvenţa unor asemenea cazuri trebuie să ne dea de gîndit.

În antologia publicată recent de Editura Muzicală, figurează între altele, şi următoarele trei cîntece de tineret, ale căror refrene prezintă asemănări. Precizăm că fiecare din ele reprezintă un cîntec valoros, inspirat, şi nu poate fi vorba aici de o influenţă reciprocă. Totuşi, ascultîndu-le, îţi dai seama că cei trei compozitori — fără să vrea — au mers pe drumuri paralele în ce priveşte conturul melodic : George Derieţeanu — *Cîntul păcii liber zboară,* Sergiu Sarchizov — *Crainici ai păcii,* Hilda Jerea — *Veniţi cu noi.*

Repetăm, nu este nici o diferenţă a unuia sau a altuia din cîntece ; ele continuă a fi lucrări bune, izbutite, chiar şi într-o asemenea situaţie. Cu toate acestea, paralelismele de acest fel umbresc întrucîtva bucuria de pe urma succesului lor.

Viaţa *ritmică* a cîntecului este un factor expresiv foarte important, care trebuie alimentat, susţinut. De multe ori, tocmai de ritm depinde în bună parte combativitatea, dinamismul lăuntric al cîntecului.

Deşi determinată în bună măsură de structura prozodică a textului, ritmica trebuie tratată cu tot atîta iniţiativă creatoare, ca şi celelalte elemente de expresie. Schemele prozodice ale versului sînt destul de restrînse ca număr, dar acest lucru să nu însemne cîtuşi de puţin o reducere a ritmicii cîntecului la cîteva formule.

Monotonia ritmică poate fi evitată în diferite chipuri. Tradiţia cîntecului revoluţionar anonim, ca şi a celor mai bune cîntece de mase, romîneşti şi străine, demonstrează că e adeseori suficientă introducerea unui singur element deosebit, uneori de minoră aparenţă, cum ar fi o sincopă, un triolet, o pauză, pentru ca orice monotonie să dispară şi cîntecul să capete prospeţime şi forţă nebănuite. Un exemplu este cîntecul *Ţară scumpă, să trăieşti* de Anatol Vieru.

Corul Institutului medico-farmaceutic la Uniunea compozitorilor.

Nu trebuie însă neglijată nici problema ostinato-ului ritmic, un element expresiv foarte puternic, dacă e la locul său şi, bineînţeles, dacă nu se abuzează de el.

Introducerea elementelor de ritmică populară trebuie făcută în vederea realizării unui grad superior de plasticitate. În acest sens, cîntecele pentru gospodăriile agricole colective bunăoară, nu trebuie scrise numaidecît în $^{5}/_{8}$ şi $^{7}/_{8}$, pentrucă şi noţiunea de ritmică populară nu se restrînge la posibilităţile oferite de aceste două varietăţi metrice, ci conţine enorm de multe resurse încă nefolosite.

Armonia cîntecului de mase mai prezintă aspecte nesatisfăcătoare. După cum formulele banale, convenţionale, sărăcesc melodia, tot aşa şi armonia redusă la aceleaşi 3—4 trepte nu poate năzui să exprime în profunzime toată gama de sentimente a cîntecului.

Se impune şi aci atenţie : o armonie care ar contrasta prea ostentativ cu simplicitatea concepţiei melodice îngreunează cîntecul, îl desfigurează, anihilîndu-i expresivitatea. Nu este vorba de excentricităţi armonice, lipite forţat pe o melodie banală, ci de extindere şi în adîncime a concepţiei, a gîndirii noastre muzicale. Melodia este expresivă şi în funcţie de valenţele armonice pe care le conţine. Adevărata artă a compozitorului de cîntece constă în a şti să îmbine o melodie avîntată, simplă şi firească, cu o armonie puternic nuanţată, de profil personal.

Mai există încă lucrări care — transpuse în aceeaşi tonalitate — s-ar putea suprapune pe porţiuni destul de întinse, avînd armonii identice, cadenţate în acelaşi mod. Oricît ar diferi în conturul lor melodic, astfel de cîntece ajung în cele din urmă să spună — evident — cam acelaşi lucru.

Există multe căi de evitare a şabloanelor armonice şi nu vom obosi niciodată repetînd acest lucru. Astfel, resursele armonice oferite de bogăţia modurilor populare romîneşti, armonia modală concepută în sensul cel mai larg nu redusă la 2—3 formule, constitue un domeniu de expresie la care se face încă prea puţin apel. Dar şi armonia funcţională dispune de suficiente mijloace, care folosite cu gust şi îndemînare, ascund, maschează, evită relaţiile armonice prea bătătorite, acele formule aproape „fatale" de care ne izbim încă în multe cîntece.

Important este ca utilizarea unor asemenea resurse de variere armonică să nu ducă la preferarea cîtorva formule, adică la înlocuirea unor şabloane prin altele, ci să vizeze îmbogăţirea, nuanţarea permanentă — şi *organică* — a expresiei.

Rămîn încă insuficient studiate şi exploatate posibilităţile de a da mai multă viaţă *polifonică* cîntecelor noastre. E vorba aci nu numai de încercări imitatorice timide, ci de o polifonie reală, expresivă şi necesară, tinzînd la individualizarea vocilor.

Realizarea unei structuri corale desăvîrşite presupune din partea compozitorului cunoaşterea în profunzime a creaţiei corale a marilor maeştri ai genului începînd cu Palestrina şi sfîrşind cu compozitorii contemporani, cunoaşterea în profunzime a creaţiei compozitorilor noştri de la Musicescu, Kiriac, Vidu, Cucu pînă la cei contemporani, din care se desprinde ca o concluzie importantă faptul că vocile au un profil personal, conturat, de sine stătător.

Este cunoscut că un cîntec în care vocile au o viaţă individuală săracă, bat pasul pe loc, nu numai că plictiseşte pe corişti dar îngreunează însăşi procesul de învăţare a acestuia, deşi poate pentru unii dirijori stilul armonic este mai accesibil.

În privinţa facturii corale, continuă să fie pe primul plan al atenţiei formele simple, practice, de mare accesibilitate, dar care prin aceasta să nu ducă în nici un caz la o sărăcire a cîntecului.

Totuşi se poate urmări — în mare — tendinţa de a trece treptat de la forme elementare (izoritmie, acompaniamente corale naive, imitaţii instrumentale) la forme evoluate, interesante. Un exemplu în acest sens poate fi considerată creaţia de cîntece a lui Radu Paladi.

Un cîntec de mase ideal ar trebui să poată fi redat cu aceeaşi eficienţă artistică, nu numai la patru voci mixte, ci şi la unison, două sau trei voci, la cor de copii sau cor bărbătesc. Dar în situaţia aceasta se află puţine cîntece de mase.

Să nu uităm că armonizarea la patru voci, devenită aproape obligatorie, nu întotdeauna ridică lucrarea. Există cîntece care tocmai prin aceasta îşi pierd în bună parte forţa. După cum există şi cîntece a căror concepţie apare sărăcită prin transcrierea în aranjamente reduse.

Este necesar să se lupte împotriva uniformităţii acompaniamentelor. Aceasta priveşte nu numai acompaniamente orchestrale ci şi cele de pian sau acordeon.

Un bun acompaniament de pian, bunăoară, nu poate fi conceput în afara imperativului care condiţionează şi celelalte sectoare ale expresiei: melodie, armonie, factură corală etc. Acompaniamentul trebuie să fie nu numai o susţinere armonică şi ritmică pentru voci, dar şi o completare necesară, organică, de profil personal a cîntecului. Un aşa zis „acompaniament", în care pianul nu face decît să reproducă fidel structura corală scrisă deasupră-i, poate că ajută întrucîtva stabilitatea intonaţională a unor coruri mai slăbuţe, dar nu adaugă nimic, ci dimpotrivă despersonalizează cîntecul în ceea ce ar avea mai deosebit. Într-un asemenea caz, acompaniamentul devine un balast inutil: este preferabil ca atari cîntece să circule într-o versiune a cappella, cum sînt unele din cîntecele compozitorilor Ion Croitoru, D. D. Stancu, C. Romaşcanu, Z. Popescu ş.a.

În ce priveşte forma în care se prezintă cîntecele de către Radio şi de către marile ansambluri, s-a remarcat de multă vreme, pe bună dreptate, uniformitatea acompaniamentelor orchestrale. Într-adevăr, majoritatea cîntecelor sînt însoţite de sonorităţi orchestrale masive, greoaie, zgomotoase, devenite şablon prin utilizarea stereotipă, cîntece, imnuri al căror caracter măreţ, grandios, reclamă o orchestraţie potrivită esenţei lor. Repetarea nelalocul său a unui asemenea procedeu, ca şi a oricărui alt element de expresie, valoros în sine, dar imprudent folosit duce la discreditarea sa, la neutralizarea efectului dorit.

Corul fabricii de mobilă din Tg. Mureş.

De altfel, nu e nicidecum obligatoriu ca toate cîntecele să fie acompaniate de orchestre simfonice. Sînt folosite prea puţin în acest scop, orchestrele populare şi deloc combinaţiile de instrumente populare soliste.

Este greşită practica încetăţenită la Radio şi în alte părţi de a da la „orchestrat" mai toate cîntecele de mase în mod birocratic, mecanic, fără a se avea în vedere particularităţile de conţinut şi formă, obţinîndu-se nepotriviri ce devin vizibile — şi uneori supărător vizibile — abia după imprimare. Utilizarea unui număr restrîns de orchestratori profesionişti duce la nivelarea supărătoare a vesmîntului orchestral, reducerea sa la cîteva tipuri.

Este cu totul reprobabilă şi practica (destul de răspîndită) de a se orchestra piese compuse în mod evident pentru cor a cappella, sau cîntece al căror acompaniament de pian este doar formal schiţat, neconţinînd valori instrumentale propriu zise.

În problema susţinerii instrumentale a cîntecelor noastre, ca şi în orice altă problemă compoziţională specifică, se cere fantezie, iniţiativă, lipsă de prejudecăţi, un autentic spirit creator.

Compozitorii noştri creează deasemenea muzică corală în forme ample, într-un limbaj evoluat, punînd interesante probleme de concepţie şi interpretare. Reluînd creator o tradiţie bogat re-

prezentată de nume ca : Cucu, Vidu, Musicescu, Kiriac, compozitorii de azi încearcă o continuare a ei pe temeiuri tematice noi, vizînd o expresivitate corespunzătoare cuceririlor muzicii romînești în celelalte genuri. S. Drăgoi, I. Chirescu, P. Constantinescu, A. Mendelsohn, Gh. Dumitrescu S. Toduță, M. Eisikovits, V. Popovici, A. Stoia, și mulți alții din generația mai vîrstnică, reprezintă nume și tot atîtea stiluri, puncte de vedere și modalități de expresie diferite. Dintre cei mai tineri, R. Paladi, D. Popovici, T. Olah, A. Vieru, M. Marbe, T. Bratu, S. Sarchizov și alții, încredințează nu rareori corului a cappella idei îndrăznețe, inovatoare, turnate în forme muzicale bine echilibrate, mînuind interesant sonorități corale inedite.

În ceea ce privește tematica muzicii corale de dimensiuni mai ample, putem remarca cu satisfacție că marea majoritate a compozitorilor care au abordat acest gen s-a îndreptat către o tematică majoră, legată de trecutul de luptă al poporului nostru sau de actualitate. Iată cîteva exemple : Radu Paladi — Ciocîrlii spre soare, Sergiu Sarchizov — Trandafirii, Gh. Derieteanu — Minerii, Doru Popovici — Patru poeme, A. Mendelsohn — Madrigale pe versuri contemporane, Vasile Timiș — Stane, căpitane, Teodor Bratu — „1907", Ion Chirescu — Dobrogea de aur, T. Olah — Fericire.

*

E îmbucurător faptul că și prelucrările de folclor pentru cor a cappella, părăsind treptat formele extrem de simpliste, epigonice, precumpănitoare la un moment dat, încep să fie tratate într-un stil mai apropiat zilei de azi. Exemplu : „Nuntașii" de Ion Totan și „Călușul oltenesc" de Gh. Bazavan.

Din păcate, aproape întreaga producție corală a ultimilor 7—8 ani nu este suficient promovată. Problemele deosebite pe care și le propun aceste piese, complexitatea limbajului folosit, le pune la îndemîna doar a formațiilor profesioniste de nivel mai înalt. Asemenea formații nu sînt prea multe, dar există totuși. Atîta timp însă cît corul Filarmonicii, bunăoară, va da prioritate repertoriului preclasic, iar corul Radio imprimărilor de operă, este greu ca lucrările de muzică corală contemporană românească să poată fi valorificate în practica de concert, să poată ajunge la marele public.

*

O altă latură hotărîtoare asupra valorii muzicii de mase și corală, o constituie problema textului, a legăturii indisolubile dintre acesta și muzică.

Așa cum s-a mai spus, cîntecul de mase este un manifest cîntat, deci scopul său este de a purta în masele cele mai largi anumite idei, de a insufla o stare de spirit care să mobilizeze și să însuflețească masele în opera de desăvîrșire a construcției socialismului.

Cuvîntul, în aceste condiții, primează. De aceea textul unui cîntec trebuie să fie de maximă calitate, să spună mult în puține cuvinte, să aibă o valoare poetică autentică, să solicite fantezia ascultătorului, să-l anime.

Ca atare, platitudinea, prozaismul, generalitățile, lipsa de fantezie poetică îndepărtează și nu atrag atenția interpretului și ascultătorului iar în consecință anihilează mesajul cîntecului, oricît de reușit ar fi el din punct de vedere melodic.

În același timp, compozitorul trebuie să compună o melodie și să folosească un aranjament coral în așa fel încît textul cîntecului — mai ales ideile principale — să fie cît mai bine reliefate pentru a fi ușor înțeles de cei cărora li se adresează.

Dacă așa cum am spus la început — cuvîntul primează într-un cîntec, nu trebuie înțeles că muzica poate fi oricum. O muzică bună mărește puterea de pătrundere și de atracție a cuvîntului, ea poate da o mare intensitate emoțională ideii literare, este capabilă ca prin forța sa de impresionare, să sădească treinic în inima ascultătorului cuvîntul propagat pe această cale ; după cum, o muzică proastă poate îngropa sub cenușa ei cele mai frumoase versuri.

Concluzia care se desprinde din cele spuse pînă aici este că în cîntecul de mase — ca de altfel în oricare gen vocal — este absolut necesară o unitate perfectă între cuvînt și melodie — unitate de caracter și de atmosferă, de accent și gradație, agogică etc.

Cele mai multe din cîntecele compozitorului I. Chirescu, ca de exemplu „Măreț pămînt al patriei iubite", „Republică măreață vatră", „Dobrogea de aur" apoi cîntecele „Steagul partidului" și „Să fii partidului oștean", de M. Socor, „Cîntec de brigadă" de L. Profeta, „Tineret, mîndria țării" de A. Mendelsohn, „Sus la Murfatlar în vie" de H. Jerea, „Frumoasă ești patria mea" de R. Paladi, „Patrie liberă" de G. Bazavan, „De 40 de ani" de H. Schwartzmann și multe altele, se caracterizează tocmai prin unitatea structurală a versurilor cu melodiile lor și acest lucru a determinat într-o mare măsură și forța lor de convingere.

Într-adevăr, dacă vom cerceta mai îndeaproape oricare din aceste cîntece — sau altele de același fel — vom vedea că avem de-a face cu versuri pline de miez, exprimate într-o limbă clară și cu mijloace poetice de calitate, astfel încît majoritatea pot fi citite și ca poezii de sine stătătoare.

Același lucru se poate spune și despre muzica acestor cîntece, ale căror melodii se caracterizează prin pregnanță, originalitate, reușită concordanță cu textul.

Cînd vorbim despre succesul unui cîntec, despre forța lui de pătrundere în mase, nu putem trece peste importanta contribuție pe care au adus-o unii scriitori la reușita acestui gen. Trebuie să relevăm meritul cu totul deosebit al unor poeți ca : Mihai Beniuc, Maria Banuș, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, Eugen Frunză, Dan

Corul și orchestra Școlii de muzică din Ploiești.

Deșliu, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Victor Tulbure, Ion Serebreanu, Ion Brad, Violeta Zamfirescu, Ștefan Iureș ș.a.

Cînd autorii unui cîntec — poet și compozitor — gîndesc și trăiesc profund ceea ce vor să spună în acel cîntec, cînd se străduiesc să exprime ideile și sentimentele lor la un nivel artistic înalt, atunci va apare cu siguranță un cîntec bun, capabil să emoționeze, să cuprindă masele și să le ducă înainte.

Dar asemenea exemple nu se ivesc la tot pasul. De multe ori am constatat, la unii compozitori, o foarte slabă exigență — aproape un dezinteres — față de textele pe care le așternsub melodiile lor. Credem că o anumită comoditate îi determină ca, în loc să apeleze stăruitor la colaborarea unor poeți verificați în practica literară, să aleagă calea cea mai ușoară acceptînd textele alcătuite din prefabricate ale unor oameni lipsiți de talent, interesați doar în obținerea unei achiziții.

Mai trebuie spus că la rădăcina acestor lipsuri, ca și a altora sesizate în referat, stă și slabul nivel politico-ideologic al unor compozitori. Să nu uităm că în condițiile societății noastre socialiste, un artist nu se poate considera pe deplin format decît atunci cînd întrunește deopotrivă o înaltă măestrie profesională și o temeinică pregătire politică.

În consecință, se impune ca o sarcină de onoare pentru noi toți de a persevera și mai mult în lărgirea orizontului ideologic, profesional și cultural, — în genere de a lupta în permanență cu rutina și de a evita orice rămînere în urma vieții.

Din cele arătate mai sus putem trage concluzia că atît cîntecul cît și muzica noastră corală s-au îmbogățit în acești ani cu multe creații valoroase care au contribuit la mobilizarea maselor largi în procesul de construire a socialismului și au ajutat la creșterea conștiinței revoluționare, la educarea oamenilor muncii în spiritul concepțiilor marxist-leniniste.

Fiecare cîntec de masă, nou născut, reprezintă strădania și succesul personal al celui care l-a zămislit, dar totodată și efortul colectiv, progresul general realizat de colectivitatea creatoare. De aceea este important ca la făurirea cîntecului de masă romînesc să participe un cerc larg de compozitori valoroși.

În ultimii ani, rîndurile celor care scriu muzică de masă s-au lărgit. Înțelegînd importanța acestui gen în procesul de făurire a conștiinței socialiste, compozitori din toate generațiile s-au alăturat tot mai mult creației muzicale de masă.

Pentru dezvoltarea acestui gen muzical, modest ca înfățișare, dar puternic ca forță sugestivă, se cere contribuția cercului larg și reprezentativ al tuturor compozitorilor.

Să facem să răsune cu mai multă forță cîntecul de masă romînesc, să dăm glas acestui letopiseț viu, capabil să ne redea întreaga viață a poporului, cronica trecutului său de luptă, izbînzile revoluționare de azi, zorile comuniste de mîine !

*

Participanții la discuții au abordat unele aspecte de seamă cuprinse în referat. A fost subliniată necesitatea adîncirii legăturii compozitorilor cu masele, chezășie a succeselor viitoare în acest gen, necesitatea creșterii exigenței artistice, a intensificării căutărilor creatoare. S-a recomandat mai multă inventivitate, crearea alături de forma cuplet-refren, a celor mai variate forme în structura cîntecului de masă (Aurel Stroe), mai multă atenție pentru dezvoltarea cîntecelor pe ramuri de producție, pe baza cunoașterii specificului de viață la fața locului (D. Bughici). S-a sugerat lărgirea legăturii între biroul secției de muzică de masă cu compozitorii în genere, găsirea unor forme mai eficiente de dezbatere a creațiilor nou prezentate, ca de pildă organizarea unor cenacluri speciale de lucru axate pe cîntecele prezentate comisiei. Este necesar să se studieze drumul cîntecelor de la compozitor la public. Un accent deosebit a fost pus pe creșterea răspunderii în munca de creație (Hilda Jerea), pe inițiativa cercului larg al compozitorilor în activitatea desfășurată la cenacluri și în vizitele în mijlocul oamenilor muncii (C. Romaşcanu ș.a.). O atenție deosebită trebuie acordată unor genuri ca prelucrările de folclor, cîntecul în ritm de marș, cîntecul cu solist vocal (Liviu Ionescu, G. Derieteanu), îmbunătățirii muncii de difuzare. Mai mulți vorbitori au scos în evidență îndatoririle criticilor de a dezbate realizările și cerințele în genul cîntecului de masă, al muzicii corale și de fanfară.

Referatul și discuțiile constituie o contribuție importantă la adîncirea problemelor legate de progresul cîntecului de masă și al muzicii noastre corale.

Contribuţii la cunoaşterea artei interpretative a lui George Enescu

Articolul de faţă este elaborat pe baza referatului „Realismul în interpretarea enesciană" prezentat în cadrul primei sesiuni ştiinţifice studenţeşti a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti de un colectiv alcătuit din studenţii Petre Munteanu, Mihai Popa, Leonora Geantă şi Mircea Constantinescu sub îndrumarea conferenţiarului George Manoliu asistat de Constantin Ionescu-Vovu.

Cercetările întreprinse de acest colectiv au reliefat ideea că în istoria stilului violonistic George Enescu ne apare ca un înnoitor al tehnicii viorii pusă în slujba expresiei. În acelaşi timp, numele muzicianului se situează în fruntea şcolii romîneşti de vioară.

Valorificarea moştenirii enesciene trebuie să constituie o temă permanentă în preocupările muzicienilor noştri, o adevărată datorie înaltă faţă de învăţătura enesciană. *Şcoala noastră românească de vioară se încheagă în jurul stilului enescian. Profesorii transmit elevilor şi studenţilor ceea ce au preluat direct sau indirect de la Enescu,* ajutînd la valorificarea şi perpetuarea acestei şcoli. La lecţiile pe care Enescu le preda la Paris, în casa violonistei Yvonne Astruc, tineri din toate părţile lumii notau cu înfrigurare indicaţiile maestrului, atenţi să nu piardă nici un detaliu. Ei au dus, cu siguranţă, în ţările lor aceste lecţii de neuitat. Trebuie subliniat că *aceste date importante ale experienţei enesciene erau comunicate sub formă de lecţii,* unele din ele fiind publicate în „Le monde musical".

Cine afirmă că stilul lui Enescu era foarte personal şi că de cele mai multe ori schimba digitaţiile şi arcuşele, nu greşeşte decît prin faptul că reduce experienţa enesciană la o imitaţie a unui lucru insesizabil. Altceva este caracteristic experienţei enesciene. Este vorba de *principii noi în tehnica de expresie,* care au apărut *inovatoare şi dătătoare de viaţă în mijlocul academismului plat şi al virtuozismului mecanicizant.* Dar întreaga noastră violonistică este clădită pe această învăţătură, căpătînd astfel originalitate şi unitate de stil.

Arta lui Enescu a apărut proaspătă pe estrada internaţională şi şi-a păstrat prospeţimea peste amprentele celor două şcoli tradiţionale de vioară. Pedagogul sovietic B. Kotlearov constată în studiul său despre Enescu o permanentă năzuinţă „de a atinge în muzică aceeaşi prospeţime, simplitate şi spontaneitate ce caracterizează maniera populară în interpretare"... Această năzuinţă a lui Enescu reflecta legătura sa cu felul de a simţi şi de a se exprima al poporului său, legătură pe care a păstrat-o deşi, în repetate rînduri, a stat multă vreme în străinătate. Izvoarele stilului interpretativ al lui Enescu erau, în bună parte, legate de creaţia populară care, încă din copilărie, lăsase urme adînci în conştiinţa sa prin intermediul artei muzicienilor populari.

În adevăr, copilăria lui este vrăjită de cîntecul lăutarilor, de cîntecul popular. Farmecul naturii, care-l înconjura şi-i stimula imaginaţia, s-a împletit cu duioşia acestui cîntec, creindu-i acel fond de sensibilitate şi prospeţime sufletească pe care l-a păstrat viu în creaţia sa componistică şi interpretativă, toată viaţa. În acelaşi timp, căutările, dibuirile lui de copil ce căuta să facă vioara să cînte, îi descoperă secrete, procedee pe care nu le mai uită. După perfecţionarea la două mari şcoli de vioară — cea vieneză cu Helmesberger şi cea parisiană cu Marsick — se afirmă ca un strălucit virtuoz al viorii. Dar aceste şcoli şi parcurgerea întregii literaturi violonistice nu-i pot stinge amintirea copilăriei. Pe atunci încercase el, poate, să întindă degetele fără să alunece de la o notă la alta, evitînd dulcegăria alunecării şi creind şi o emisie de sunet, care mai tîrziu s-a numit intonaţie expresivă. Articularea notelor în arcuş numită „louré" dau muzicii lui articulaţii de grai şi muzica trebuie să vorbească. Şi iată că violonistul, coleg cu elegantul Thibaud, cu sprintenul Kreisler, cu severul dar impecabilul Flesch, izbuteşte să aducă în stilul violonistic o sevă nouă, un suflu proaspăt care dă viaţă cîntecului şi înaripează fraza muzicală. Ideile şi sentimentele se eliberează din încătuşarea lipsită de fantezie a unor ediţii învechite şi extrem de prudente. Paralel cu această apariţie unică în lumea violoniştilor de circulaţie mondială, pedagogul Flesch lucrează la „arta viorii", lucrare de o mare putere de observaţie. Apar şi unele ediţii noi în care — exceptînd lucrările lui Bach — Flesch consemnează procedee noi de repartizare a frazei în arcuş, digitaţii noi. Este foarte posibil ca acest cercetător să se fi inspirat din maniera enesciană. Enescu ca şi Ysaye, geniali cunoscători ai posibilităţilor de expresie ale cîntatului pe vioară, n-a concretizat latura practică a stilului său violonistic. Caracterul inovator al procedeelor tehnicii sale îl desemnează ca *un violonist genial care aduce în prima jumătate a secolului nostru o lărgire a tehnicii de expresie, atît prin digitaţiile sale care dezvoltă principiul extensiei cît şi printr-o tehnică de arcuş, de repartizare a frazei muzicale în arcuş cu totul nouă.* Aşa trebuie fixat locul său. Mergînd în istoria stilului violonistic pe linia principiilor raţionale de digitaţie legată

de cerințele de frazare, dinamică și ritm, Enescu anulează caracterul pozițional al digitației. Enescu simte necontenit necesitatea sublinierii reliefului și a tensiunii frazei muzicale. Nu apăreau, de aceea, părți șterse, îngrămădite sau inexpresive în fraza cîntată de Enescu.

Digitația era aleasă în funcție de linia mare a frazei, prin respectarea unității de timbru, prin întrebuințarea judicioasă a forței expresive a fiecărui deget (cunoscută fiind inegalitatea de tușeu și putere de vibrație între cele 4 degete). Enescu evită glisandele acolo unde sobrietatea frazei, conservarea tensiunii dinamice, relieful, cereau schimb prin extensie.

Întrebuința atît extensiile cît și contragerile care mergeau din aproape în aproape schimbînd pe nesimțite poziția.

Inovatorie apare și tehnica repartizării frazei în arcuș. Compozitorii de cele mai multe ori nu au specificat decît liniile mari de expresie, rămînînd ca redactorul ediției sau interpretul să lămurească execuția. Edițiile păstrau însă liniile mari și de aceea majoritatea violoniștilor respectau acele legate care înăbușă fraza, stingîndu-i licărirea de viață. Enescu împărțea judicios legatele mari, ori despărțea o singură notă din legato, reluînd sensul arcușului. Această ieșire de o clipă din linia legato-ului se producea cu o mare suplețe fiindcă nota era aleasă pe timp slab și nu întrerupea linia generală a frazei. Dar noua respirație aduce viață și elan discursului muzical.

O altă inovație apare în reliefarea pasajelor de detașeu, legînd pasager două sau trei note apropiate de logica muzicală. Era de fapt o ieșire din monotonia unui detașeu care anula și unele accente școlărești. Cu aceste caractere inovatorii Enescu îmbogățește tehnica de expresie.

Trilul și vibrato-ul său de fiecare dată altfel întrebuințate în funcție de stilul muzicii interpretate, îi pun la dispoziție cele mai variate forme de exprimare. Iată așadar că apariția stilului enescian se produce în mijlocul academismului formal și al virtuozismului subiectivist, cu forța inovatorie care va influența multe interpretări și chiar multe consemnări la ediții. Bogăția tehnicii sale și calitatea procedeelor îl identifică cu artistul gata să abordeze realist orice stil. Cît despre concepția sa interpretativă, citățm un fragment dintr-o scrisoare a sa către elevul său Menuhin :

„Cercetează și cunoaște evoluția istoriei muzicii și influența pe care a avut-o fiecare compozitor asupra acestei evoluții. Cercetează mai multe tratate de istorie — unele fiind incomplete, altele avînd o optică specială. O comparație poate favoriza concluzii extrem de necesare. Este absolut necesar de învățat legile compoziției și de construit compoziția așa cum se construește un monument.

În prealabil, este strict necesar să se studieze personalitatea compozitorului, biografia și trăsăturile sale de caracter, cunoașterea celor mai multe din compozițiile sale. Semnificația operii sale pentru el și pentru lume. Familiarizarea cu epoca și raporturile compozitorului cu această epocă. Însușirea ideilor și sentimentelor pe care le conține lucrarea cu scopul esențial de a le comunica ascultătorilor. Să nu se sublinieze exagerat intențiile compozitorului pentru a nu strica proporția de nuanțe și mișcare a lucrării interpretate. Multă muzică de cameră. Interpretul trebuie să dea operii viață și putere de persuasiune, păstrîndu-și entuziasmul și avînd concepții limpezi. Însfîrșit, artistul, în ciuda numeroaselor preocupări, cu care a pregătit o lucrare, trebuie să-și păstreze spontaneitatea".

Iată cîteva rînduri care concentrează poziția lui George Enescu față de interpretarea creatoare. Găsim aci toate condițiile interpretării realiste. Dealtfel Kotlearov spune : „Elementul realist predomina în stilul interpretativ al lui Enescu. Lui i s-ar atribui cunoscutele cuvinte ale lui Gorki : la marii artiști, realismul apare îmbinat cu romantismul".

Vom urmări acum aplicarea practică, valorificarea acelor spuse despre concepția și stilul violonistic enescian în unele linii mari de repertoriu. Vom începe cu Bach, piatra de încercare a tuturor interpreților.

Interpretarea lucrărilor lui Bach pentru vioară a constituit și constituie încă una din preocupările centrale ale școlilor de vioară și în general ale interpreților.

După ce grandioasa operă a genialului muzician a ieșit din uitarea la care a fost dată mai bine de trei sferturi de veac, înțelegerea și difuzarea acestei muzici a cunoscut un drum lung și un ritm inegal raportat la diferitele genuri componistice.

Descoperirea semnificației profund umane a conținutului muzicii lui Bach, organizată într-o perfectă formă de expresie, dar cu o forță de concentrare ridicată la un înalt nivel de gîndire, s-a efectuat cu greu. Lung timp, s-a urmărit doar logica arhitectonică, măiestria formei, de aceea, redarea conținutului și stabilirea unui contact sensibil între compozitor și ascultător nici n-au fost considerate necesare. Creația violonistică a lui Bach a speriat deopotrivă pe interpreți și pe ascultători, din faptul că rareori s-a depășit calitatea unei execuții, pentru a atinge stadiul de comunicare a ideilor și sentimentelor. Forma mare vocal simfonică a cunoscut o mai largă difuzare decît cea instrumentală, iar în cadrul acesteia, lucrările pentru vioară au fost și rămîn cele mai greu accesibile. Dintre lucrările violonistice, cele două concerte și dublul concert s-au înscris frecvent în repertorii. Sonatele pentru vioară și pian, dar mai ales cele șase sonate și partite pentru vioară solo conțin probleme de redare extrem de dificile, ceea ce determină o rară frecvență a lor.

Virtuozismul ce asigură succesul facil a contribuit mult la ocolirea acestor lucrări, care dacă sînt înțelese ridică prestigiul instrumentistului oferindu-i un material de gîndire și de redare la un înalt nivel artistic. Marii interpreți au fost cuceriți de valoarea muzicală a sonatelor și partitelor pentru vioară solo și au înțeles rolul lor în difuzarea acestei muzici care face apel la

măiestrie, la reflectare, la forța de comunicare, calități inerente adevăratului artist. Printre cei puțini, Enescu a reprezentat o culme. Pentru el, Bach a însemnat exemplul suprem al artei sunetelor, capabilă să redea cu o desăvîrșită logică cele mai variate sentimente umane. Geniala forță de înțelegere a lui Enescu, valorificată de una din cele mai bogate capacități de redare pe care a cunoscut-o istoria concertisticii, a dus la interpretări înălțătoare, în care geniul lui Bach a fost înfățișat în întreaga sa semnificație. Concepția sa interpretativă s-a copt îndelung cîștigînd treptat, așa cum ne spune el, în profunzime. În Conservator îl uimește superficialitatea cu care se cîntă Bach : „Muzica sa ocupa un loc oficial, era respectată fără multă convingere, dar fără a se mărturisi aceasta ; era socotită savantă în sensul plictiselii pe care o provoacă ermetismul. Violoniștii studiau Ciaccona, Fuga în sol minor, Gavota și Preludiul în mi major. Acest preludiu se cînta cu toată iuțeala, spicatto, imitîndu-se maniera Sarasate. Nu se aprofunda nimic : să fi fost cîntat mai mult sau mai puțin just și, în rest totul mergea bine ! Evident, pe măsură ce anii treceau, concepția mea despre Bach evolua mult. Încetul cu încetul, am învățat să recunosc în el pe maestrul maeștrilor. De o *jumătate de veac* el este *pîinea mea* zilnică și muzica sa este acea a sufletului meu : vreau să spun că el are locul său aparte, care este imens".

Dacă acestea sînt mărturisirile ce ne arată adorația cu care Enescu se apropia de muzica lui Bach, bănuim că toată viața sa nu a încetat să cerceteze această operă de culme a geniului uman. „Nu sfîrșești niciodată cu Bach" spune el. „Bogăția conținutului îți rezervă mereu bucuria unor noi frumuseți".

Tălmăcirea acestor frumuseți, Enescu a urmărit-o perseverent, de-a lungul carierei sale generoase, purtînd pretutindeni, în programele sale, această înaltă și severă misiune de educator. Înregistrarea Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo reprezintă o mare valoare documentară. Geniul interpretativ al lui Enescu ne oferă cea mai impresionantă performanță de realizare a acestor lucrări. Suflul viu care se degajă din redarea acestei muzici este prima și cea mai importantă impresie de reținut. Ea se justifică, în primul rînd, prin alegerea tempo-ului, calitate esențială în orice interpretare. În Bach, arhitectonica perfectă își păstrează echilibrul în linia sa mare numai *prin alegerea justă a tempo-ului și mai ales prin menținerea acestui tempo în mod constant în desfășurarea unei mișcări.* Enescu a intuit (cu o rară forță de pătrundere a acestei calități), pulsul unic datorită căruia muzica trăiește. A descoperit, cu alte cuvinte, corespondența dătătoare de viață între momentul creației și momentul recreării operei muzicale. *În Bach, greutatea alegerii mișcării adevărate este echivalată de perseverența mișcării, a tempo-ului ostinat.*

Înregistrarea conservă aceste mișcări care se reflectă și în indicațiile sale pe text făcute între anii 1949, 1951, 1953 ; mișcările repezi din partite au chiar indicații metronomice, dublele din suita în si minor, preludiul în mi major, Presto din sonata în sol minor poartă indicația metronomică și una de înrudire structurală ca și tempo-ul finalului concertului în Mi major.

Mișcările lente poartă indicații generale de caracter : Adagio în sol minor : măreț, majestuos ; Siciliana : pastorală-viola da gamba-oboe, iar fugile poartă sublinierile analitice.

Înlătură orice arcușe care provoacă o emisie seacă sau ascuțită, întrebuințînd în loc de staccatto sau martellato, detașeul. *„Bach a scris și a gîndit pentru orgă* (lecția din iunie 1930). Se cuvine să cultivăm timbre diferite corespunzătoare diferitelor registre, obținînd diferențierea vocilor și respectarea planurilor". Vom găsi în texte : sunet flautat, nevibrat ca flautul orgii, anonim, detimbrat, alb. Divertismentul capătă o volubilitate și o comunicativitate captivante prin urmărirea planurilor sonore. Altfel, au caracter de studiu de detașeu. *Atenție la accente.* „Declarați război vitezei în scopul de a impune accente juste. Un preludiu de Bach cîntat fără accente este comparabil cu un robinet de apă care curge ; în asemenea condiții înțeleg și împărtășesc opinia profanilor care declară această muzică inexpresivă, plictisitoare".

Analizînd Ciaccona (lecție ținută în 1928 la Ecole Normale) Enescu consideră că ea nu trebuie să fie socotită ca o operă în sine, ci ca o încununare a unei opere : Partita a 2-a în re minor — în aceasta se află Allemanda, Couranta, formidabila Sarabandă care prevestește Ciaccona, Giga și, în sfîrșit Ciaccona — ca o încoronare extraordinară asupra întregului edificiu. Foarte frecvent, violoniștii nu păstrează un tempo unic : grăbesc variațiile cu valori mici și răresc în funcție de creșterea acestor valori. Variațiile se deosebesc și contrastează prin varietatea și deosebirile figurilor ritmice iar tempo-ul *pare* accelerat sau încetinit prin aceste contraste. *A cînta mai rar, sau mai repede, furați de această varietate, este o mare greșeală,* care provoacă deslînări supărătoare și fragmentează lucrarea.

Ritm imperturbabil spune Enescu, revenind mereu asupra acestei condiții care cimentează acest monument. „Ciaccona este un triptic cu două tablouri severe la cele două extremități și cu o rază sublimă de soare la mijloc, care luminează totul. Fiecare din aceste trei părți, luată aparte, are un început, o dezvoltare, un suiș și o încoronare. La început tema, apoi variațiile care se suprapun, sfîrșind în raza de soare, atunci din nou urcă, puțin cîte puțin, în gloria soarelui, a impresiei fericite ce se dezvăluie sfîrșind în arpegii. Cea de a doua parte este terminată. Urmează prăbușirea. Drama încă nu s-a sfîrșit. Nu trebuie uitat acest Re minor. Toată această parte se înalță, sfîrșind din nou în apoteoză. Auditorul trebuie să sezisează aceste trei părți, dar nu trebuie să ne pierdem în detaliile ritmice sau ale nuanțelor, păstrînd mereu linia care trece prin toată lucrarea, încheind un tot unitar. *Să ne ferim de mica descriere ;* cea mare

ajunge. Să nu facem opoziţii mari de nuanţe, *să nu rafinăm prea mult* detaliile şi să privim mereu înainte. *Să nu întrebuinţăm poziţii înalte care produc afectări violonistice,* derutează şi pe executant şi pe ascultător în mersul vocilor". Acest *principiu de subordonare a violonisticii în slujba realizării muzicii este aplicat în digitaţiile enesciene în toată muzica lui Bach şi este esenţial în concepţia cea mai apropiată de sensul ei adevărat.* Este principiul neglijat de Flesch, unul din pedagogii care s-au inspirat din violonistica enesciană, dar care în Bach a urmat o cale proprie, scăzînd nivelul lucrării pe care o semnează, răsturnînd valorile şi subordonînd muzica, violonisticii. Potrivit aceluiaşi principiu, Enescu, în variaţiile de bariolaje din prima parte a Ciacconei nu cîntă sextolete, ci continuă cvartoletele de treizecidoimi, pentru a nu da o impresie de virtuozitate prea strălucitoare. Se ştie că Bach nu a indicat o schimbare de ritm în aceste variaţii. Enescu suprimă trilurile care se găsesc în majoritatea ediţiilor la încheierea fiecărei părţi din Ciaccona. În original nu este indicat. Cu o mare prudenţă trebuie considerate şi indicaţiile dinamice sau agogice pe care variatele ediţii şi-au luat răspunderea să le ataşeze ediţiei originale. *O mare prudenţă în adoptarea oricărei libertăţi capabile să slăbească tensiunea frazei, să compromită arcul mare al unei variaţii sau în sfîrşit, linia generală a lucrării.* Bine construită, vie şi elocventă, Ciaccona lui Enescu pare scurtă dar zguduitoare prin dramatismul care respiră din această interpretare. „Studierea lui Bach cu Enescu — spunea Hélène Jourdan Morhange — deschidea orizonturi necunoscute violoniştilor obişnuiţi să nu audă vorbindu-se decît despre „staccato, spiccato, duble coarde". Cu Enescu pătrundeai în muzică, universul se lărgea dintr-o dată, şi planurile sonore îşi aflau acolo locul lor. Violonistul devenea conştient de arhitectura muzicală şi totul se lumina".

Bernard Gavoty relatează şi el cîteva momente de Bach-Enescu de neuitat. Astfel, o seară de sonate Enescu-Cortot, cînd cei doi mari interpreţi îşi uneau forţa de redare a liniei celei mai curate a celor şase minuni, care — aşa cum spuneau ei —, „nu au deloc pretenţia la emoţie, căci sînt deasupra emoţiei". O întîlnire Enescu-Menuhin, păstrată într-o bună înregistrare. Însfîrşit o seară Enescu, cu două sonate de vioară şi clavecin şi două sonate vioară solo. Spune Gavoty : „Este necesară experienţa unei vieţi întregi, graţie căreia bătrînul Bach retrăieşte sub unele degete inspirate, străluceşte un moment, apoi reintră în umbră, unde virtuozii îşi bat joc de el." Semnificativă figură de stil arătînd elocvent cît de rare sînt tălmăcirile adevărate, care stabilesc acordul compozitor — interpret — ascultător, în circuitul Bach.

Enescu a rămas ca unul din cei mai autorizaţi interpreţi ai acestei muzici : în memoria celor care l-au auzit cîntînd, prin înregistrările documentare, prin adnotările lăsate, în diferite lecţii sau păreri consemnate de profesorii noştri. Lecţia despre Ciaccona se găseşte în întregime tradusă şi publicată de criticul J.-V. Pandelescu în revista „Muzica" nr. 8 din 1956 împreună cu unele aprecieri contemporane pe care le-am citat. Caracterul de minuţioasă analiză instrumentală, justificată în permanenţă de necesitatea impusă de muzică, cere să fie urmărită cu notele, sau cu vioara în mînă. Multe din indicaţiile enesciene sînt transmise de actualii profesori. Fără a avea un caracter dogmatic, fără ca la cursuri să se dea aceleaşi indicaţii, Bach-ul şcolii româneşti de vioară are unele aspecte de unitate în construcţie, ceea ce dovedeşte că moştenirea enesciană trăieşte chiar înainte de a se organiza valorificarea ei. A fost evident acest lucru, în comparaţie cu unele prezentări ale altor şcoli, care ne-au adus un Bach uscat, fără suflu, drept, mărunt sau incomod şi şubred. Interpretarea şcolii româneşti apare construită, cu aspecte unitare, cu o tensiune a frazei, cu un sens al discursului muzical. Nu este vorba de o regăsire temperamentală, ci de acea învăţătură care se transmite adunînd şi omologînd elementele de şcoală ca o sevă dătătoare de viaţă şi care va cuprinde egal orientarea noastră în cea mai dificilă zonă a gîndirii muzicale.

Vom arăta acum aspecte ale concepţiei enesciene în cîteva alte mari lucrări din repertoriul viorii.

Concertul de Beethoven, abordat de concertişti doar la maturitatea carierei, este o lucrare extrem de dificilă sub raportul stilului de interpretare. Enescu l-a conceput într-o construcţie monumentală, cu caracter dramatic dominant, excepţie făcînd mişcarea a doua, care, reaminteşte — spunea el — Simfonia pastorală. Mişcarea întîia este egală ca tempo de la început pînă la sfîrşit, chiar în episodul în sol minor, cu o singură concesie de tempo, în revenirea temei după cadenţă. *)

Ca principiu general, Enescu întrebuinţează digitaţii de extensii evitînd glissandele care provoacă diminuări sau îngroşări de nuanţe. El urmăreşte în această construcţie monumentală aceeaşi realizare ca şi în Bach : linia mare, privind mereu înainte. Nu rafinează ci vizează alura pe întinderi mari, volubilitate reţinută, demnitate. În tot concertul, evită martelatele, staccatele volante ce se pot găsi în majoritatea ediţiilor. Suprimă armonicele, în adevăr inutile în măreţia discursului muzical. În execuţia temei după cadenţă, Enescu realiza un moment de adîncă emoţie, care suspenda respiraţia ascultătorilor. Acolo unde unele ediţii semnate de nume cu autoritate recomandă coarda sol — cu toată emfaza pe care o poate imprima timbrul acestei coarde — Enescu, cîntînd cu o mare simplitate *numai pe re* aducea o plutire, o deslegare de lestul instrumentului, care era aşteptată cu încordare. În partea a doua, Enescu nu aducea schimbări prea multe în arcuşe. Generozitatea

*) Detaliile de arcuşe şi digitaţii se găsesc în lecţiile sale prezentate de articolul „Violonistica enesciană" de G. Manoliu apărut în Rev. „Muzica" Nr. 9/1960.

sunetului său excepțional de frumos și expresiv și o mare forță de interiorizare conduceau pe ascultător pe culmi de emoție artistică. Toată concentrarea unei adevărate trăiri artistice ținea sala sub o vrajă pe care n-o egala nimeni.

În final Enescu vedea un dans popular olandez, puțin legănat și îngreunat de saboții de lemn. Aceasta aducea un tempo mai rar (M.M. 76), spre deosebire de concepția altui mare interpret al concertului, Joachim, care intuia tema finalului ca un semnal de vînătoare. Ceea ce sublinia Enescu și se poate reține ca o indicație importantă, este urmărirea caracterului de 6/8. Majoritatea executanților simt acest final ca un 2/4.

Digitația enesciană aplicată temei este de un rar simț al mișcărilor naturale în succesiunea pozițiilor. Se evită trecerea cu degetul 1 în poziția a patra, salt de cvartă care provoacă în majoritatea cazurilor falsul unei schimbări grele, de care se molipsește și extensia 3—4. Enescu rămînea în poziția întîia pe primele trei note și trecea în poziția cincea, cu degetul 2 pe fa diez.

Alte digitații interesante se găsesc în aceeași lecție.

În Sonata de César Franck, arcușele și digitațiile deschid orizont larg conținutului meditativ, esența muzicală a lucrării cu o naturalețe genială. Rezolvarea violonistică a acestei sonate se suprapune cu o fidelitate uimitoare analizei muzicale, decurgînd parcă din toate intențiile autorului.

În Poemul de Chausson, forța de transmitere a conținutului acestei confesiuni muzicale făcea din Enescu unul din cei mai fideli interpreți. A fost socotit de altfel ca atare, alături de Eugen Ysaye, căruia îi este dedicat poemul. Tempo-ul ales, cursivitatea recitativului, tensiunea dinamică și comunicativitatea discursului muzical, sublimarea frazei în culmile de mare elevație, transformă într-o elocventă și patetică redare această piesă, care trăiește și azi într-o înregistrare satisfăcătoare.

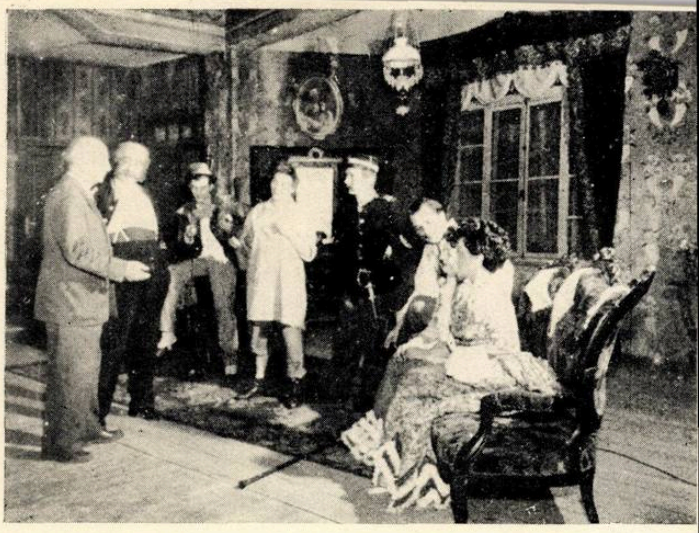
Concepția enesciană a deschis orizonturi noi în stilul violonistic, mărindu-i capacitatea de cuprindere și redare a conținutului muzicii. Pe acest fond bogat în consecințe, au lucrat mulți pedagogi și observatori ai violonisticii enesciene din lumea întreagă. Să concentrăm atenția și energia noastră contribuind mai departe la valorificarea moștenirii lui Enescu.

Ecouri de peste hotare privitoare la George Enescu

Creația enesciană capătă o răspîndire din ce în ce mai mare în întreaga lume. În sălile de concert, în emisiunile radiofonice răsună tot mai des muzica sa. Popularizarea lucrărilor lui Enescu se face și prin studii și articole care apar în diverse publicații.

Ziarul *Correio da Manha,* care apare la Rio de Janeiro (Brazilia), este consecvent în publicarea unor articole care au drept scop trezirea interesului pentru opera enesciană. Astfel, în numărul său din 12 ianuarie 1962, ziarul amintit înserează un articol întitulat „Lucrările pentru pian de George Enescu". Avînd la bază materiale publicate în Buletinul celui de al II-lea Festival Enescu (1961), articolul citat analizează suitele și sonatele, scoțînd în evidență originalitatea stilului enescian, forța emoțională a pieselor sale pentru pian. Cîteva zile mai tîrziu, același ziar prezintă opera Oedip, cu o fotografie din montarea bucureșteană. „Enescu și marii muzicieni ai vremii sale" se intitulează un alt articol din *Correio da Manha,* (9 februarie 1962). Se prezintă aici legăturile de prietenie și rodnica colaborare artistică cu unele personalități ca Thibaud, Kreisler, Casella, Fournier, Bartók, Oistrah ș.a. Sonatele pentru pian și vioară sînt prezentate cititorilor cîteva zile mai tîrziu. Numărul din 8 martie publică cîteva opinii ale marelui muzician despre muzică și interpretare.

Trezind interesul publicului larg pentru creația enesciană, ziarul *Correio da Manha* contribuie la popularizarea, înțelegerea și prețuirea acesteia în Brazilia.



Paul Constantinescu printre interpreții operei „O noapte furtunoasă".

Bile tele 1

Opera Română

(TEATRUL LYRIC)

Vineri 25 Octombrie 1935

orele 8^{30} seara precis

DESCHIDEREA STAGIUNII

O NOAPTE FURTUNOASĂ

Operă bufă într'un act și 2 tablouri. Libretul după I. L. CARAGIALE. Muzica de PAUL CONSTANTINESCU

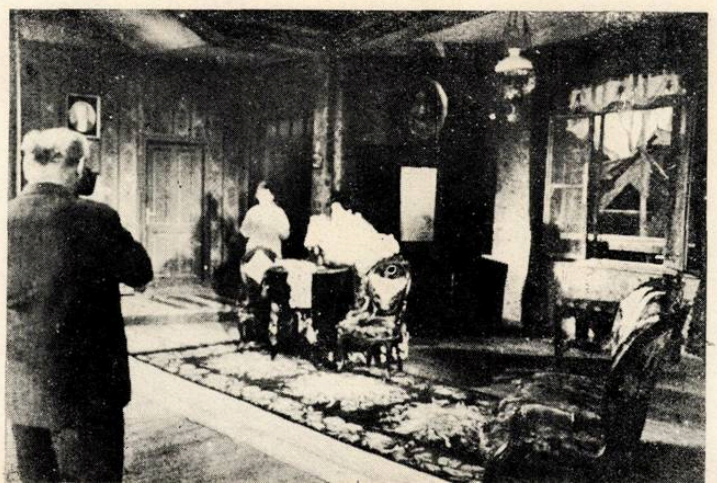
Jupân Dumitrache	G. Niculescu - Basu	Rică Venturiano	Lucian Nanu
Nae Ipingescu	G. Oprișan	Veta	Victoria Costescu - Duca
Chiriac	Dem. Gâlman	Zița	Emilia Guțianu
		Spiridon	

Direcția de scenă VASILE ENESCU

Conducerea muzicală a întregului spectacol **IONEL PERLEA**

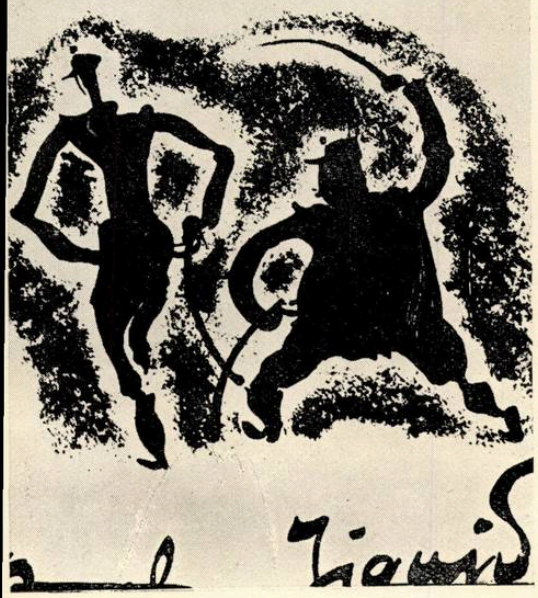
Afișul premierei operei „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu.

Desen de Jiquidi la „O noapte furtunoasă".

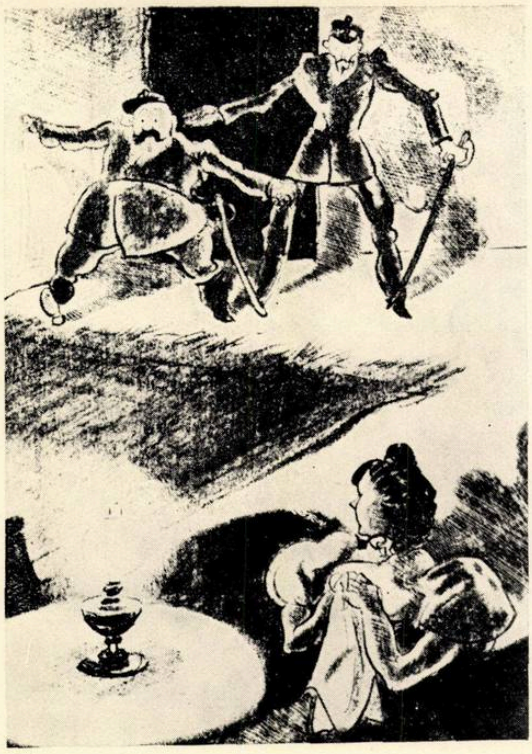


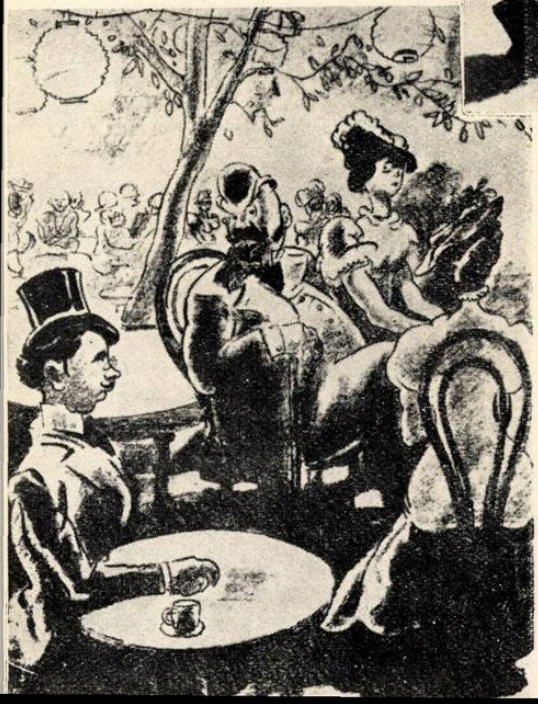
Paul Constantinescu fotografiind o scenă din opera sa „O noapte furtunoasă".

de



DESENE DE JIQUIDI
LA OPERA
„O NOAPTE
FURTUNOASĂ“





Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică

de PAUL CONSTANTINESCU

Atras de timpuriu de personalitatea lui Caragiale, compozitorul Paul Constantinescu a fost şi rămîne un mare admirator al operei acestuia. El a avut prilejul să observe încă din copilărie, în Ploeştiul său de baştină, tipuri ce reprezentau întruchiparea desăvîrşită a personajelor caragialeşti, prelungite din epoca respectivă pînă în primele decenii ale veacului nostru. Datorită unei anumite afinităţi temperamentale (sînt bine cunoscute umorul şi sarcasmul compozitorului) şi strălucitului său meşteşug, a reuşit să dea comediei „O noapte furtunoasă", o tălmăcire muzicală ce constituie, incontestabil, una dintre cele mai de seamă izbînzi ale teatrului liric romînesc. L-am solicitat să ne expună chipul în care a înţeles să redea în muzică opera aceluia care, în trăsături incisive, de un acerb realism critic, a biciuit moravurile unei societăţi de politicieni mărunţi, de tarabă, de mici burghezi parveniţi şi ridicoli.

„Comemorarea lui Caragiale îmi prilejueşte, între altele, — ne relatează compozitorul — reîmprospătarea, în amintire, a unor scene şi personaje ploeştene care îmi dau mie însumi — într-o anumită măsură — cheia realizării, de mai tîrziu, a operei comice „O noapte furtunoasă". Este vorba de anecdotica măruntă a oraşului în care m-am născut, de admiraţia în care am crescut faţă de genialul artist care a fost Caragiale, de unele tipuri de mici provinciali ce mi se perindau prin faţa ochilor şi care păreau răsăriţi aevea, întruchipaţi în realitate, aşa cum îi văzuse scriitorul...

Îl revăd pe vestitul actor Iancu Brezeanu ce venea să joace la Ploieşti purtînd cu sine micul geamantan de care nu se despărţea niciodată. Trecînd prin faţa bustului lui Caragiale, din faţa liceului, se descoperea totdeauna cu reculegere, exprimîndu-şi astfel în chipul său original, respectul şi preţuirea pe care i-o purta. S-a întîmplat însă ca, odată, un profesor ce părăsea liceul, să se încrucişeze cu Iancu Brezeanu tocmai în clipa în care îl saluta pe Caragiale şi, distrat sau imprudent, să-i răspundă la salut. — „Nu pe D-ta te-am salutat ci pe cel de acolo" — i-a răspuns usturător Iancu Brezeanu arătîndu-i bustul...

În mica anecdotică a Ploieştiului de atunci se înscriu o seamă de personaje tipic caragialeşti. Şi pot afirma că pe Caţavencu, pe jupîn Dumitrache, pe Rică Venturiano, i-am întîlnit, în copilăria mea, acolo. Îl revăd pe Rică Venturiano al Ploieştiului: un gazetar ce-şi făcea veacul la cîrciuma din faţa casei noastre. Îşi botezase foaia — în care apărea poza „marelui măcelar Stănică, al oraşului, plecat la băi cu consoarta şi copiii" şi alte asemenea năsbîtii — cu numele pompos de „Virtutea". Şi-o vindea singur, în loturi masive, după starea socială şi mai ales... materială a „onorabililor" pe care îi cultiva. Proza acestui faimos „scîrţa-scîrţa pe hîrtie" era tot atît de nebuloasă ca şi discursurile caragialeşti. Aş mai putea da şi alte exemple. În această atmosferă, în acelaşi timp prin temperament şi atitudine faţă de viaţă, mă simţeam mult legat de marele nostru scriitor. Să spun, de asemenea, că încă de pe băncile şcolii am fost atras către tot ceea ce reprezenta umor şi satiră.

Ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică mi s-a cristalizat în vreme ce mă aflam, pentru studii, la Viena, unde luasem cu mine opera scriitorului. În privinţa libretului, atunci mi-am ales elementele esenţiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punîndu-le atît în fragmente de proză cît şi versificîndu-le cu rime felurite, după necesitatea momentului. Doresc să subliniez, ca un fapt caracteristic, că am adăugat foarte puţine cuvinte de la mine, slujindu-mă, aproape în exclusivitate, de textul lui Caragiale. Însuşi ritmul şi chiar rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că deşi lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă — ceea ce m-a ajutat şi la realizarea textului muzical. La Viena am încercat să versific unele pasaje din „O noapte furtunoasă"; tot atunci am închegat şi prima versiune muzicală (cam jumătate din ceea ce avea să devină mai tîrziu).

Nu pot să nu mărturisesc sentimentul de teamă — de altfel explicabil — ce mă stăpînea abordînd această grea muncă artistică, la acea epocă o adevărată îndrăzneală. Pentru eşafodarea întregului edificiu muzical al piesei — pe care am văzut-o din cîpul locului într-o formă simfonică — îmi trebuiau în primul rînd teme şi motive caracteristice de epocă — epoca din a doua jumătate a veacului trecut, în care se petrece acţiunea. Cultura muzicală neogreacă era atunci în floare. Stilul melismatic al muzicii vădea puternic înrîurirea orientală. În acelaşi timp existau şi unele timide infiltraţii de muzică apuseană, ca de pildă valsul. În ceea ce priveşte tema conducătoare, a „Iunionului", care străbate de la un capăt la altul lucrarea, am găsit-o în culegerea lui Anton Pann, cunoscută sub numele de „Spitalul amorului". Tot acolo am aflat şi tema pe care am socotit-o potrivită pentru Spiridon cînd îşi deplînge soarta („De mic, sărăcuţ de mine, crescui printre mîini streine, sărăcuţ de maica mea" etc.). Spiridon este singurul perso-

naj ce rămîne pozitiv, ţăranul sărac din prima generaţie care venind să-şi caute un rost la oraş suferă bătăile „jupînului". Ceilalţi, Jupîn Dumitrache (devenit mic burghez), Veta, Ziţa, Rică şi Ipingescu, mahalagii parveniţi, aflaţi la a doua generaţie, cu pretenţii... de salon, sînt caracterizaţi, muzical, prin motive apropiate, ce merg de la spiritul popular pînă la romanţa de epocă. Dacă Spiridon cîntă, la un moment dat, o sîrbă populară, el este caracterizat printr-un motiv din Anton Pann. La Jupîn Dumitrache spiritul popular se transformă într-un ifos mahalagesc căruia i-am potrivit o muzică adecvată. Veta şi Ziţa sînt romanţioase, cu pretenţii. Ziţa cîntă „Angel radios..." pe un capăt de romanţă. Cînd uită însă de pretenţiile ei... mondene („Stai să-ţi spun. Nu mă-ntrebi ţaţo ?" etc.) atunci şi muzica sună altfel, a joc popular, urmărind să exprime cît mai direct starea sufletească şi debitul verbal al personajului. De altfel fiecare personaj are şi motivul său propriu, utilizat de multe ori şi în orchestră, motiv cu caracter de semnal, care îl anunţă şi îl reprezintă. Aşa, Chiriac, sigur pe el, este redat printr-un semnal de trompetă (ca un sergent în gardă ce se află). Don Dumitrache, printr-un motiv nervos, prolix şi sbîrlit. Ipingescu se manifestă muzical, între popular şi fastuos — eroic, iar pentru Spiridon am căutat un motiv popular, plîngăreţ, care să-i exprime umilinţa. Veta, Ziţa apar, aşa cum am mai spus, pe motive de romanţă sentimentală în măsură să evoce stilul lor de mahala iar lui Rică Venturiano am urmărit să-i creionez figura de om al zilei, de... studinte, priceput, care dă verdicte asupra „soţietăţii" („Familia e patria cea mică, precum e patria, familia cea mare... Familia e baza soţietăţii" etc.) printr-o muzică care să-l exprime cît mai realist.

Deşi am redus la minimum necesar textul libretului, pentru o asemenea comedie muzicală de permanentă acţiune am înţeles din capul locului necesitatea adoptării stilului de recitativ melodic. Cîntul cedînd, în acest caz, pasul în favoarea accentuării naturale a cuvîntului vorbit, am socotit că opera lui Caragiale este şi mai bine slujită. Desigur că aria, — şi voi lua ca exemplu cel mai bun opera italiană — reprezintă un admirabil comentariu de moment. Dar, este de la sine înţeles, cu cît intervin mai multe asemenea comentarii, acţiunea se destramă, se rupe. În lucrare, asemenea momente, asemenea arii există, ele sînt însă scurte : de exemplu, aria foarte concisă a lui Spiridon sau micile fragmente muzicale cînd Veta cîntă / „Intr-un moment de fericire / Stelele s-au umplut de dor / Şi printr-o perlă de iubire / Mi-au revărsat razele lor" / precum şi duetul Veta-Chiriac. Scurta temă pe care o intonează femeia fericită, s-ar fi putut, fără îndoială, dezvolta într-o arie. Dar se trece imediat la acţiune, personajul intră în mişcarea piesei şi în timp ce Veta vorbeşte — fără a mai cînta — ideea muzicală este continuată în orchestră, de violoncel.

În ceea ce priveşte arhitectura lucrării, am văzut-o, în linii mari, ca o formă simfonică tripartită, reprezentată prin două allegro-uri extreme şi cu o parte mediană mai lentă (romanţele de la mijlocul lucrării). Punctul culminant sub raportul emoţional-dramatic, intrarea lui Rică Venturiano pe fereastră, corespunde exact titlului piesei.

Orchestra, pe care am înţeles să o folosesc exploatîndu-i intensiv resursele expresive, participă aproape tot timpul la acţiune, pe care o subliniază şi o întăreşte cu multiplele-i posibilităţi coloristice. Adesea ea are însă şi o funcţiune descriptivă, împlinind un rol oarecum caricatural faţă de personaje. Cît despre armonie, am urmărit-o şi aş spune că mi-a impus-o, însăşi structura modală a melodiilor folosite — de unde acel pronunţat colorit specific cîntecelor de epocă — al epocii în care este plasată acţiunea.

La comemorarea marelui nostru prozator, privim cu mîndrie multiplele ediţii tipărite în ţară, tălmăcirile literare de peste hotare, precum şi tipărirea atît a operei mele cît şi a operei „Năpasta" de Sabin Drăgoi.

Ceea ce m-a atras puternic în comedia lui Caragiale au fost elementele de umor, de comic, chiar de grotesc, pe care „O noapte furtunoasă" cu puternicul ei realism critic mi le-a oferit din plin.

Măsura în care realizarea muzicală s-a apropiat de cea literară, a rămas şi va rămîne, desigur, pe seama judecăţii altora.

Caragiale și muzica

de VIOREL COSMA

S-a împlinit o jumătate de veac de la moartea marelui scriitor Ion Luca Caragiale, unul dintre cei mai de seamă exponenți ai realismului critic din literatura noastră, autorul nemuritoarelor comedii care au oglindit și satirizat în mod necruțător societatea romînească burgheză de la sfîrșitul secolului trecut.

Opera lui Caragiale a generat de-a lungul anilor numeroase lucrări muzicale printre care: mai întîi opera comică *Hatmanul Baltag* de Eduard Caudella, revista *100 de ani* de Constantin Dimitrescu, poemul simfonic *O făclie de Paști* de Alexandru Zirra, apoi comedia muzicală *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, drama muzicală *Năpasta* și opera *Kir Ianulea* de Sabin Drăgoi, muzica la filmul *D-ale carnavalului* scrisă de Mircea Chiriac etc.

Muzica a ocupat un loc aparte în viața marelui scriitor. Caragiale a fost un auditor pasionat și inițiat. Într-o vreme (1893—1897) a semnat chiar cronici muzicale. Legăturile strînse cu interpreții și compozitorii romîni din pragul veacului nostru l-au apropiat pe dramaturg de cercurile muzicale. El a devenit membru activ al unor societăți muzicale *(Buciumul, ș.a.)*.

În cele ce urmează ne propunem să-l urmărim pe Caragiale „muzicianul" în lumina unor documente — dintre care unele inedite — precum și a unor scrisori mai puțin cunoscute, privitoare la marea pasiune pentru muzică a scriitorului. Pînă acum această latură a personalității sale nu a format obiectul unor cercetări speciale.

Fără îndoială, scriitorul a moștenit înclinațiile muzicale din familie (actorii Luca Caragiali și Iorgu Caragiali erau înzestrați cu muzicalitate și jucau în spectacole muzicale). Marele dramaturg dispunea de auz absolut, memorie fidelă și o sensibilitate muzicală neobișnuită, fapt care l-a determinat pe compozitorul George Stephănescu să afirme: „pe lîngă darul de a scrie, dumneta mai ai și darul *foarte rar* de a înțelege celelalte arte *mai bine decît mulți specialiști*". [1])

Într-o scrisoare către devotatul său prieten, scriitorul Paul Zarifopol, aflăm că pasiunea pentru muzică a lui Caragiale se manifestase din anii adolescenței. Îndrăgise de pildă, uvertura operei *Flautul fermecat* de Mozart [2]), pe care o va asculta cu interes pînă aproape de sfîrșitul vieții.

Caragiale nu a făcut studii speciale de muzică, fiind un autodidact și în această direcție. În casa lui, pianul a ocupat un loc de cinste și scriitorul obișnuia să plece în vacanțe la Sinaia sau chiar la Berlin transportîndu-și instrumentul pentru asigurarea unor reuniuni muzicale de cameră. Iată cu cîtă dragoste îi descria lui Paul Zarifopol instrumentul: „Un pianino elegant, posedînd cea mai simpatică voce de salon, prevăzut cu dublă sordină, parc-într-adins turnat pentru Haydn și pentru atîtea alte venerabile peruci, așteaptă cu nespusă impacientă atingerea unor degete măiestre." [3]) Într-o perioadă a șederii sale la Berlin, familia Caragiale dispunea de o pianină, un pian cu coadă și o epinettă. Aci, adeseori — după cum ne atestă Ecaterina Caragiale-Logadi, fiica scriitorului — se executa muzică la două piane. [4]) Biblioteca sa dispunea de numeroase opere, simfonii (reducții), piese instrumentale, tratate de teorie-solfegii. Nu-i

---

1). Scrisoare George Stephănescu către I. L. Caragiale, [București] 24 februarie 1901, mss. autograf, în cerneală, 2 pg. Colecția *Muzeului Teatrului Național*, București.

2). „După o săptămînă de Trompetasi de Säksingen, am auzit astăzi și uvertura de la *Zauberflöte*. Zice că o minune nu ține decît trei zile. *De patruzeci de ani* auz uvertura asta și astăzi mi s-a părut mai minune ca oricînd." Scrisoare către Paul Zarifopol, datată: *Travemünde, den 15/28 Juli 1910*. I. L. Caragiale: *Opere. Corespondență* vol. VII, Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Editura pentru Literatură și Artă, p. 173.

3). Scrisoare datată *Schönenberg bei Berlin, 9 octomvrie 1910*. I. L. Caragiale: *Opere*, ibid. p. 180.

4). „La noi, la Berlin se făcea multă muzică. Aveam un pian mare, o pianină și o epinettă. Se cîntau bucăți pentru două piane. Zarifopol care era un bun muzicant, cu mare facilitate de descifrat și Cella Delavrancea îi făceau tatii toate plăcerile cîntînd ore întregi pentru el." Scrisoarea primită de la Ecaterina Logadi, Buc. 10 mai 1962.

lipsea, de pildă chiar o carte rară ca *Bazul teoretic* de Anton Pann. [5]) Soţia scriitorului — Alexandrina Burelly-Caragiale — cînta bine la pian şi într-o vreme (1892) cînd I. L. Caragiale s-a gîndit să se stabilească la Braşov, urma să predea lecţii de pian spre a-şi cîştiga existenţa.

Despre uimitoarea sa memorie muzicală ni s-au păstrat o serie de mărturii ale contemporanilor. Fluiera arii întregi din opere pe dinafară. Cunoştea pe de rost fiecare partidă instrumentală din simfoniile clasice, mai ales din lucrările lui Beethoven. Reţinea chiar timbrele instrumentelor şi culorile orchestrale, cu însemnătatea lor în fiecare lucrare şi le comenta „aproape ca un muzicolog de profesie" (Ecaterina Caragiale-Logadi). Despre simfoniile *Babacului* (astfel numea Caragiale pe Beethoven), fiica sa ne informează că „ar fi putut să le dirijeze, indicînd intrările fiecărui instrument", deoarece „le fluera de la un capăt la altul". [6]) Era suficient să audă cîteva măsuri dintr-o lucrare şi imediat o recunoştea. „Ghici ce cîntă muzica pe cînd scriu ? Uvertura *Wilhelm Tell*", îi depeşa bucuros lui Paul Zarifopol. Cu compozitorul George Stephănescu ieşea seara la plimbare şi îi fluiera numeroase fragmente muzicale, încercînd să-l încurce. Acesta rămînea impresionat de repertoriul vast, memorat de Caragiale. Cu scriitorul Anghel Demetriescu se întrecea în ariile de operă. „Într-o zi înaintea dejunului care se răcea, i-am găsit pe amîndoi în picioare — notează scriitorul N. Petraşcu (fratele marelui pictor G. Petraşcu) — cîntînd *Caro-nome* din *Rigoletto*. Cînd au ajuns la agilităţile de la sfîrşitul bucăţii, Anghel s-a oprit, în vreme ce Caragiale fluieră agilităţile cu o justeţe de tonuri şi de cadenţă perfectă. Anghel îl privea rîzînd şi apoi, întorcîndu-se către mine : „tot mai bună ureche are nebunul" [7]).Chiar şi piese mici, neimportante, marşuri, ascultate poate o singură dată în viaţă, le memora fără greş putîndu-le uşor recunoaşte într-un caiet muzical tipărit [8]). Dramaturgul era conştient de aceste calităţi. Iată cum îşi face autoportretul : „particularităţi : meloman ! ureche, memorie şi gust muzical, bine dezvoltate"[9]).

Nimic nu poate fi mai concludent pentru excepţionala memorie muzicală a lui I. L. Caragiale decît schimbul de scrisori cu Paul Zarifopol. Iată un exemplu concludent. Prietenul său uită într-o zi numele compozitorului unei piese şi i-o transcrie pe portativ. „Bucata muzicală care te tachinează (o gavotă desigur) o ştiu toată, cu toate cele trei părţi ale ei — îi replică dramaturgul întărîtat — şi cu toate detaliile de desen. Dar mi-este peste putinţă să-mi aduc aminte de cine este. Înclin a crede că e de Händel, dar nu m-aşi prinde. Am răscolit toate caietele pe care le am aici — nu se află... Parcă de la Dimitriu am auzit-o întîi ; apoi, parcă chiar de la d-ta. Şi tot mă întorc la Händel... Dacă cumva dai prin vreun caiet de Händel ori de Gluck ori poate de altul, peste această gavotă, fă-ţi pomană şi cu mine ; denunţă-mi pe autorul ei, pe care-l înjur de ieri într-una. Şi tot Händel cred că e...". A doua zi Paul Zarifopol îi confirmă : „Bucata în chestie e de Händel : gavota din Suita XIV (acea cu celebrul *Allegro* pe care-l cîntă mult Dimitriu)". Şi imediat îi transcrie pe portativ lui Caragiale prima măsură. Fericit, autorul *Scrisorii pierdute* îi răspunde cu umor : „Care va să zică... nu sînt încă beat complet, de vreme ce tot pe saxon îl bănuiam mai cu stăruinţă" [10]).

Corespondenţa citată mai sus ne poate lămuri încă o problemă, pînă azi confuză. A cunoscut Caragiale notele muzicale ? Din moment ce Zarifopol îi transcrie melodia pe portativ (mai există şi alte asemenea documente), din moment ce Caragiale afirmă că a căutat piesa printre notele sale, răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Ne întăreşte presupunerea şi următoarea relatare a Ecaterinei Logadi : „Eu aveam un glas drăguţ în tinereţe şi cîntam uneori fără să bănuesc că mă asculta tata, dar dintr-o dată îi auzeam vocea din camera de-alături : N-auzi că e fals ! E „*Do*" natural, de ce schimbi tonul ?!".

Caragiale avea un auz perfect, recunoştea tonalităţile, cunoştea şi reda exact intervalele, îl enerva lipsa de intonaţie precisă. Adesea spunea : „Cum puteţi voi să cîntaţi atît de fals, eu — să vreau nu pot !" Un simţ deosebit al ritmului îi îndruma veşnic toate reproducerile din memorie. „Totul se poate învăţa în muzică — obişnuia să exclame — afară de ritm cu care trebuie să te naşti" (Ecaterina Logadi). Şi multe supărări îi provocau acei profesionişti care confundau măsura de 2/4 cu 4/4. De altfel, nu uită să-i indice lui Zarifopol cînd îi cere să-i pună pe muzică „în janr lejer" (în genul muzicii uşoare — n.n.) versurile canzonetei *În gondolă :* „Îmi permit a-ţi aminti o particularitate a canzonetei de lagună : refrenul în genere e în tempo de valzer, iar cupletele în 2/4 Allegro"[11]). Rîndurile acestea ne desvăluie că scriitorul avea şi unele noţiuni de forme muzicale.

Siguranţa lui Caragiale merge atît de departe încît nu se sfieşte să dea sugestii asupra caracterului muzicii pe care trebuia s-o scrie Caudella la *Hatmanul Baltag :* „Subliniază-i bine — îi accentua prietenului ieşean Petre Th. Missir — că trebuie să se păzească de nota lirico-sentimentală, să fie cît se poate de simplu, de melodic şi de amabil, graţios, cochet şi picant, şi chiar cu

---

5). „Ce zici de *Bazul* lui Anton Pann ? Nu cumva poţi înţelege ceva din psaltichie ? Ia uite-te bine". Scrisoare către P. Zarifopol datată *Berlin 1 martie 1909*. I. L. Caragiale : *Opere*, ibid. p. 125.

6). Scrisoare Ecaterina Logadi. Bucureşti, 10 mai 1962.

7). N. Petraşcu : *Anghel Demetriescu*. monografie, Bucureşti.

8). „Marşul de care ţi-am vorbit zilele trecute *(Fehrberliner)* nu există în acest caiet : dar, la pag. 12, îmi pare, găseşti marşul *Herzog Braunschweig*, pe care adu-ţi bine aminte, l-am auzitără la Hildesheim anţărţ şi care ne-a plăcut atunci f. mult". Scrisoare către P. Zarifopol datată *25 iulie 1910*. I. L. Caragiale : *Opere*, ibidem, p. 172.

9). *O răutate*, revista *Moftul Romîn*, Bucureşti, 1 (1893), nr. 8, din 21 februarie 1893, p. 6.

10) Şerban Cioculescu : *Corespondenţa dintre Caragiale şi Zarifopol* (1905–1912), Bucureşti, 1935.

11) Scrisoare datată *1909*, I. L. Caragiale : *Opere*, ibid. p. 130–131.

o ușoară nuanță de trivialitate care nu stă rău în lucrările bufe, mai ales cînd e spiritual intenționată. Să nu caute inspirația la un chilometru distanță cînd o poate avea (și mai cu seamă cînd *nu* o poate avea) sub mînă. Să se gîndească însfîrșit, să-mi placă mie dacă are, cum mi-a spus, încredere că eu înțeleg puțin arta și mai mult natura și gustul publicului".[12]).

Caragiale urmărea cu regularitate viața muzicală mondială în presa epocii și decupa din ziare — spre a-i trimite lui Zarifopol — unele știri care-l impresionau în mod deosebit [13]). Iată cum își transcrie Caragiale emoția încercată cu ocazia descoperirii simfoniei „*Jena*" de Beethoven : „M-a mișcat mult vestea despre Simfonia boerului (cum îi spunea în glumă — n.n.). Criticul — e vorba de profesorul german Stein (n.n.) — e un moftangiu care vrea să-și dea aere de om priceput. Pariez că o să plîngem amîndoi cînd om auzi această a zecea minune. Nu cumva se găsește deja pentru piano ? Ia cercetează. Ce ar mai fi să te găsesc cu caietul dinainte !" [14]).

Dorința de a intra imediat în posesia noilor partituri muzicale l-a urmărit continuu pe Caragiale. Nu de puține ori librarul berlinez l-a servit cu ultimele tipărituri, după cum magazinul de muzică „*Jost*" din Leipzig îl număra printre clienții preferați.

Cînd, unde și cum și-a făcut Caragiale multilaterala sa educație muzicală impresionantă ? Pe scurt ar trebui să răspundem astfel : ascultînd muzică tot timpul vieții, în orice ocazie, fie la București sau Iași, fie la Berlin, Leipzig sau Viena și învățînd *singur*.

În aprilie 1879 îl aflăm pe Caragiale la Viena, asistînd la un concert de muzică corală în Catedrala *Alterchenfeld*, precum și la *Burgtheater* la spectacolul *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, cu muzica lui Mendelssohn-Bartholdy. Din anul 1882, cenaclurile muzicale de la Titu Maiorescu îl numără cu regularitate pe Caragiale, alături de muzicienii C. Dimitrescu, Fr. Schipek ș.a. Într-o seară (24 ianuarie 1883) a ascultat spre marea-i satisfacție două simfonii de Beethoven (în reducție). La Iași, în casa lui Iacob Negruzzi, l-a urmărit pe Eduard Caudella parcurgînd la pian două acte din *Hatmanul Baltag*. Cu ocazia spectacolelor Adelinei Patti la București, în stagiunea 1885—1886, Caragiale a asistat la acele neuitate reprezentații. Dintr-o scrisoare — pînă azi inedită — adresată lui V. A. Urechia, aflăm că a participat în toamna anului 1886 la un recital de canto al profesoarei Ninizza Alexandrescu : „Dragă amice, mai întîi să te întreb de sănătate. În cel de al doilea rînd nu știu cum aș putea răspunde la o așa de grațioasă întrebare ? Desigur că răspunsul meu este *Nu*. Trebuie să te felicitez pentru frumosul concert la care am avut plăcerea să o aud pe grațiosa dumneavoastră soție. A fost minunat. Cu salutări prietenești, al dumitale, Caragiale. 6 noiemv. 1886. (Către V. A. Urechia)" [15]).

În primăvara anului 1890 dramaturgul împreună cu soția sa, Alexandrina Burelly, au putut fi văzuți la Opera din Viena ascultînd tripticul *Dorfbarbier*, operetă într-un act, și baletele *Puppenfée* și *Sonne und Erde*.

La toate acestea adăugăm concertele obișnuite ale Filarmonicii din București condusă de Eduard Wachmann și concertele populare ale orchestrei simfonice dirijate de Rudolf Peters de la care Caragiale era nelipsit. Dovadă sînt cronicile muzicale publicate în *Epoca* și *Moftul Romîn*. Este de asemenea de presupus că între anii 1888—1889 cînd a funcționat ca director al *Teatrul Național* din Capitală a reușit să cunoască în amănunt repertoriul spectacolelor muzicale jucate pe scena acestui teatru.

Numele lui I. L. Caragiale se mai întîlnește și în cadrul a două societăți muzicale din București. După cum ne informează revista *Doina*, dramaturgul a devenit în anul 1884 membru al „Comitetului diriginte" al Societății *Buciumul* (fondată în 1884 [16]). Trei ani mai tîrziu, cînd Eduard Wachmann a pus la noi bazele filialei *Wagner-Verein* (societate ce urmărea popularizarea creației wagneriene), printre membrii asociației *Prietenii lui Richard Wagner* se număra și scriitorul nostru [17]).

După 1890, muzica devine pentru Caragiale o preocupare intensă și permanentă, cu scopuri precise. Peste puțin timp va lua condeiul spre a semna foiletoane muzicale. Își va alcătui un cerc muzical care, vreme de două decenii, se va întruni săptămînal în locuința sa. Printre cei mai apropiați prieteni — atît la București cît și la Berlin (unde se va stabili în primul deceniu al veacului nostru) — se numărau compozitorii George Stephănescu, Eduard Caudella, Eduard Wachmann, Constantin Dimitrescu, cîntăreții Charlotta Leria, Ion Băjenaru, Constantin Cairetti, instrumentiștii D. Dimitriu, Socrate Barozzi, N. Papazoglu, E. Michäel, T. Popovici, C. C. Nottara, Florica Musicescu, Cella Delavrancea și scriitorul Paul Zarifopol.

Desigur că rolul esențial în făurirea întinsei culturi muzicale a lui Caragiale l-a avut contactul permanent cu marile orchestre, formațiile de cameră și soliștii de la Leipzig (*Gewandhaus, Städtisches Kaufhaus*) și Berlin.

Corespondența dramaturgului cu Paul Zarifopol e plină de documente în legătură cu muzica. Făcea cu mult interes drumul de la Berlin la Leipzig pentru un concert bun, cu program mai ales clasic. O simplă telegramă

---

12) Scrisoare către Petre Th. Missir, datată [Craiova, 1883] I. L. Caragiale : *Opere*, ibid. p. 529.

13) Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Wilmersdorf bei Berlin, 6 octomvrie 1906*. I. L. Caragiale : *Opere*, ibid. p. 53.

14) Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Berlin W. 23 ianuarie 1910*. I. L. Caragiale : *Opere*, ibid. pag. 158.

15) Scrisoarea se află în colecția muzicologului C. C. Ghenea.

16) *Cronica*, revista *Doina*, București, 1 (1884) nr. 29, p. 4.

17) Informație scrisă de la criticul literar Șerban Cioculescu.

şi Caragiale sosea la Leipzig, fie singur, fie cu familia, fie cu diverşi prieteni (Panait Cerna, Petre Missir). Dacă trecea mai mult de o săptămînă fără a primi o ştire despre programul simfonic de la *Gewandhaus*, scria îndată: „Ce concert e miercuri? Imediat, rogu-te spune-mi... Atunci, i-am două bilete“ [18]) sau „Ce e joi seara la *Gewandhaus*? Cînd mai avem ceva la *Städtisches Kaufhaus*?“ [19]). Dacă programul îl interesa, trimitea telegrafic lui Zarifopol „comanda“: „Ţi-am depeşat în rîndul al doilea să-mi prinzi 3 locuri pentru duminică la *Kammermusik Gewandhaus*“ [20]).

Dramaturgul cunoştea îndeaproape acustica celebrei săli de concerte şi nu se mulţumea cu orice loc. „Ia-mi, rogu-te, bilet pentru miercuri dimineaţa şi confirmă-mi din vreme că pot conta pe *locşorul meu* (dacă posibil jos, nu sus)“ [21]).

Semnificativ este faptul că I. L. Caragiale asista adeseori nu numai la concert ci şi la repetiţia generală. Venea cu familia şi prietenii cu o zi înainte la Leipzig, îi găzduia în casa lui Paul Zarifopol, iar el pleca singur la *Hauptprobe*. A doua zi mergeau cu toţi la concertul propriuzis. Este evident interesul scriitorului pentru aceste repetiţii generale, la care putea urmări „bucătăria“ pregătirii unui concert. Nu de puţine ori cererea de reţinere a locurilor era însoţită de cuvintele „*bineînţeles* — bilete pentru proba generală, dimineaţa“. Alteori, solicita bilete la repetiţia generală pentru familie, iar el rămînea şi la concert: „Rog retzine pentru hauptprobe patru, iar pentru concert unul singur. Vin duminică Berlin, martzi seara Leipzig“ [22]).

Caragiale îşi alegea programele cu mult spirit de selecţie. Nu suporta orice muzică, orice compozitor. „Renuntz ghiveciul muzical“, îi telegrafia la 6 februarie 1910 prietenului său din Leipzig. Alteori, deşi nu-i convenea concertul, venea totuşi în oraş pentru o seară de muzică de cameră în compania familiei Zarifopol. Îi aviza în prealabil să nu-şi strice programul fixat: „Programul fiind numai pentru initziatzi, aştept restaurant după conzert“.

După fiecare concert citea presa muzicală spre a-şi confrunta părerile personale. Zarifopol îi simţise pasiunea, de aceea, pe lîngă o scrisorică, îi anexa şi o tăietură din ziarele *Leipziger Neueste Nachrichten*, *Lokal Anzeiger* etc.

Atît de mult iubea Caragiale muzica încît folosea frecvent termeni muzicali, nume de personagii din opere (unul din primele sale pseudonime a fost „*Falstaff*“). Iată cîteva citate cu nuanţă umoristică: „Mă raz la o săptămînă odată şi trimit să-mi aducă pe *Figaro* acasă“. Sau: „chiamă apoi pe lăutarul d-tale — îi sugerează unui cunoscut — şi pune-l să-ţi cînte, de unul singur, în surdină, dar cu *brio*, *ritmo*, *risolutto e ben marcato*“... etc. Sau: „spune-mi, rogu-te — i se adresează criticului bucureştean Emil Fagure — cine şi cum a jucat pe Dandanache, acea meschină bucăţică de *concerto obligato*, pentru care aştept de atîta veac un *virtuoso*“. Sau: „vorbeşte cu o remarcabilă volubilitate — explică în monologul burlesc intitulat *Modern* — dar comod şi cu mult natural versurile, *allegro scherzando*; proza, *quasi presto*, *ben marcato*“.

Admiraţia pentru instrumentiştii orchestrei simfonice din Viena, de pildă, a mers atît de departe încît — relata marele actor Constantin Nottara — „după un concert, Caragiale a invitat orchestra în *Prater* la un restaurant, ca să supeze“ [23]).

Care au fost compozitorii şi lucrările preferate de Caragiale? Din documente reiese dragostea sa pentru marea creaţie clasică şi parţial pentru cea romantică. Dacă pentru Händel, Gluck, Haydn, Mozart şi Beethoven, marele scriitor nu a manifestat rezerve, în schimb despre unii romantici (Chopin, Liszt, Wagner, Franck) nu se poate spune că i-a îndrăgit şi mai ales că i-a înţeles pe deplin.

În fruntea preferinţelor lui Caragiale s-a situat Beethoven. Bustul acestuia îi străjuia biroul. Pe pianistul D. Dimitriu, fost profesor la Conservatorul din Bucureşti, îl îndrăgise tocmai fiindcă era un bun interpret al lucrărilor „babacului“ (cum îl poreclise pe Beethoven). „Pentru mine nu există decît Beethoven! După cum arta arhitectonică greacă, compusă din linii drepte, a rămas şi va rămîne deapururea stilul perfect şi neîntrecut în frumuseţe, tot aşa şi *Adagio*-urile lui vor rămîne, ca Acropolea şi Parthenonul, neîntrecute [24]). Lucrările marelui clasic îl impresionau profund. Abia aştepta să apară în program o lucrare de Beethoven, spre a veni la concert. „Cînd e la *Gewandhaus* un Beethoven exclusiv?“ îl întreba pe Zarifopol. După ce a ascultat Simfonia a IV-a, Caragiale a afirmat cu umor şi cu imensă satisfacţie: „Am onoarea să vă declar că Simfonia a IV-a a babacului este, orice s-ar zice şi orice s-ar face, una minune neîntrecută; iar d. maestro Sigmund von Haussegger este un mare artist. Aşa conducere de orchestră mai rar“ [25]). Sau: „Am auzit Ouvertura din Egmont — bine cîntată. Tot boerul rămîne“. [26]) La Beethoven, de pildă, în *Simfonia pastorală* Caragiale admira „armonie, muzică“ — nota N. Petraşcu — „umanism“.

O adîncă poezie îi inspira *Sonata lunii* în do diez minor, op. 27, nr. 2. Ar fi vrut să o asculte nu numai în sala de concert, ci — aşa cum i se

---

18) Scrisoare către Zarifopol datată *Wilmersdorf bei Berlin, 4 februarie 1906*. I. L. Caragiale: *Opere*, ibid. p. 21.
19) Scrisoare către Zarifopol, datată *Berlin 12 noiembrie 1907*. I. L. Caragiale: *Opere*, ibid. p. 80.
20) Scrisoare către Zarifopol, datată *Berlin W. 10 noemvrie 1909*, ibid. p. 150.
21) Scrisoare către Zarifopol datată *Berlin 22 februarie 1906*, ibid. p. 24.
22) Telegramă către P. Zarifopol expediată din Bucureşti, nedatată. Şerban Cioculescu: *Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol*. op. cit.
23) Scrisoarea primită de la Ana C. Nottara, datată *Bucureşti 10 mai 1962*.
24) Dr. Birman Bera: *Însemnări*, în *Noua revistă romînă*, Bucureşti (1912), vol. XII, nr. 12, p. 190.
25) Scrisoarea către P. Zarifopol, datată *Berlin W.17 decemvrie 1909*, ibid. p. 155.
26) Ibid. *din 25 iunie 1906*.

destăinuia poetului Octavian Goga — în mijlocul naturii, în satul Răşinari, „colo la poala muntelui". O vară întreagă ar fi dorit să admire acea nemuritoare pagină beethoveniană. „Cînd se face seară şi iese luna albă-gălbuie de după mestecenii pe coasta ceia, noi să stăm întinşi în iarbă şi de pe fereastra deschisă să pătrundă Beethoven: *sonata lunii*" [27]).

Nimic nu poate fi mai elocvent în ce priveşte admiraţia lui Caragiale faţă de marele clasic german decît desele vizite la muzeul *Beethoven* din Bonn. „Mi-l amintesc cum a pătruns solemn în casă — afirma fiica sa, Ecaterina Logadi — şi-a scos pălăria şi apoi, pe vîrful picioarelor a păşit primul în încăperea scundă, tăcut şi desprins de noi, care rămăsesem în urmă. L-am lăsat să-şi încerce singur marea emoţie. El s-a dus drept la masca mortuară a lui Beethoven, albă, încununată cu lauri şi care se desprindea pe un ton închis de catifea roşie. Acolo a stat îndelung şi a privit nemişcat. Întors la Berlin, tata păstra încă semnele unei adînci răscoliri. Mai tîrziu a repetat vizita cu prietenul Paul Zarifopol şi cînd s-a întors acasă, la fel ca şi prima dată, era încă emoţionat".

Am văzut că pe Mozart îl preţuia de peste 40 de ani. Pe Haydn şi Händel îi căuta mereu pe afişe, iar unele din lucrările lor le ştia pe dinafară. „Rogu-te, ce se mai cîntă miercuri-joi la *Gewandhaus*? Nu cumva ceva Mozart, Haydn, Beethoven? fie măcar epigoni, dar de-ai noştri (adică clasici — n.n.); m-aş repezi pînă la voi, că sînt îmbîcsit de ibernare, şi drept să-ţi spun, la concertele d-aici nu-mi place să merg; prea m-am păcălit, de cîte ori am încercat" [28]).

Dacă Beethoven îl tulbura, muzica lui Haydn îi dădea linişte sufletească. „Multă aplecare aş avé pentru ceva la clavir, în bună căldurică — ceva de papa Joseph. Tot la el mi-i gîndul din zilele trecute. Că, drept să-ţi spun... multe lucruri bune mi-ar fi plăcut şi mie, ca oricărui muritor, pe lumea asta, însă nici unul mai mult ca vorba pe d-asupra limpede, dar adîncă la înţeles" [29]). Cu „părintele simfoniei", Caragiale mergea totdeauna la sigur. Alături de piesele orchestrale îi aprecia mai ales sonatele, care adeseori se executau în reuniunile sale de muzică de cameră. „De ce nu vă repeziţi şi dv. pînă p-aici? — îl întreba de la Charlottenburg în 1911 pe Zarifopol. D. maestro Nottara ne stă bucuros la dispoziţie pentru o şedinţă de sonate. Ai? Aş fi tare ahotnic să încercăm ceva de Haydn. De păcăleală nu avem teamă". Bucuria de a-l asculta pe Haydn îl va determina să-şi încheie una din cronicile muzicale bucureştene cu exclamaţia: „Toată lumea aşteaptă al doilea concert simfonic. Ceva Mozart şi Haydn — bătrînii aceia totdeauna tineri!" [30]).

Muzica lui Haydn şi Mozart îl inspira pe Caragiale la scris, după cum se destăinuia prietenului său Horia Petra-Petrescu: „Cîteodată lucrez şi-l rog pe Dimitriu să-mi cînte ceva. De obicei, sonate de Haydn sau melodii uşoare de Mozart" [31]).

Poate că imaginea asupra preţuirii clasicilor n-ar fi completă dacă nu am aminti şi de marele preclasic Alessandro Scarlatti pentru care scriitorul manifesta o deosebită admiraţie. Fluera multe din lucrările sale pe dinafară. „Caragiale era mare cunoscător al muzicii şi avea *o predilecţie pentru Scarlatti şi Beethoven*", mărturiseşte pianista Cella Delavrancea [32]). Adeseori — cum am văzut în scrisoarea privitoare la *Gavota* de Händel — lucrările lui Scarlatti îi erau bine cunoscute. Pe pianistul D. Dimitriu îl aprecia cu deosebire pentru felul cum îl interpreta pe acest preclasic italian. Nu mai puţină pasiune manifesta pentru muzica lui J. S. Bach („moşul" — cum îi zicea scriitorul), cu ale cărui lucrări pretindea să se deschidă reuniunile sale muzicale de la Berlin. [33])

Compozitorii romantici nu prea îl atrăgeau din pricina melancoliei muzicii lor, a insistenţei *minorului* în dauna *majorului* luminos. Dacă Schubert şi Schumann îi plăceau totuşi pentru „delicioasele lieduri", pentru „spontaneitatea, simplitatea şi curăţenia sentimentului", dar mai ales pentru „parfumul lor fără prihană" [34]), dacă pe Grieg îl găsea „irezistibil" în *Suitele* de dansuri norvegiene care-i umpleau de veselie inima, în schimb transcripţiunile lui Liszt le socotea artificiale, „lipsite de gust", iar lucrările lui Chopin şi Franck le respingea pentru tristeţea lor apăsătoare. [35]) Către sfîrşitul vieţii atunci „cînd a crezut că se sfîrşise pentru el posibilitatea de a mai îndrăgi pe alţii" a încercat o mare satisfacţie la audierea muzicii lui Brahms, şi a exclamat: „Titanul (adică Beethoven — n.n.) are un nepoţel!". [36])

Opera comică, opereta şi valsurile lui Johann Strauss — incluse de scriitor în „janrul lejer" — i-au oferit la rîndul lor, numeroase satisfacţii. Îşi cumpăra adesea partiturile lui Offenbach, creatorul operetei clasice franceze, spre a le parcurge împreună cu Paul Zarifopol şi spre a le adînci (aşa cum s-a întîmplat după vizionarea lui *Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena* etc. la teatrele lirice germane). Îl amuza nespus acest „mare şoltic" al genului uşor francez, după cum valsurile creatorului operetei clasice vieneze „le fluiera cu toată graţia şi stilul cerut", uneori „cu triluri de pasăre". [37])

Muzica de operă, cunoscută de scriitor atît înainte cît mai ales din timpul cînd fusese

---

27) Mircea Zaciu: *Caragiale şi Transilvania*, revista *Tribuna*, Cluj, 6 (1962), nr. 20 (277) din 17 mai 1962, p. 1 şi 8.
28) Ibid. din *16 februarie 1908*, p. 94.
29) Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Berlin W., 4 februarie 1910*, ibid. p. 150.
30) Caragiali: *Concertul simfonic Peters*, ziarul *Epoca*, Bucureşti, 2 (1896), S. II. nr. 327, p. 1–2.
31) Ilie Marin: *Pagini literare. Ion Luca Caragiale intim*, ziarul *Epoca*, Bucureşti, 13 (1907), nr. 160, din 11 iulie 1907, p. 1–2.
32) Cella Delavrancea: *Cîteva însemnări şi amintiri despre muzicanţii de odinioară*, revista *Studii muzicologice*, Bucureşti, 1 (1956). nr. 1, p. 122.
33) Informaţii de la Cella Delavrancea.
34) Dr. Birman Bera, op. cit.
35) Scrisoarea citată a Ecaterinei Caragiale Logadi.
36) Scrisoarea Ecaterinei Caragiale Logadi.
37) ibid.

director al *Teatrului Național* din București, l-a cucerit fără rezerve. În salonul de muzică, alături de o sculptură reprezentînd pe Beethoven, figura și bustul lui Verdi. Este remarcabilă înțelegerea lui Caragiale nu numai față de operele italiene cît și față de capodoperele lui Gluck, pe atunci insuficient prețuite. „Dacă n-aud măcar de două ori *Ifigenia* — îl amenință pe Zarifopol spre a-i procura bilete — mă împușc!"[38]) Multe alte rînduri din corespondența lui Caragiale ne întăresc convingerea că Gluck ocupa un loc de seamă printre preferații dramaturgului.

Nu același lucru am putea spune despre Richard Wagner. Deși Caragiale făcea parte din Societatea *Wagner Verein* încă de la vîrsta de 35 de ani, totuși nu s-a lăsat cucerit de muzica marelui compozitor de la Bayreuth, față de care a manifestat numeroase rezerve. Ar fi greu să se afirme — cum din păcate au făcut-o unii — că nu l-a înțeles pe Wagner. Caragiale și-a dat seama de geniul compozitorului german, dovadă că-l privea ca pe „un imens glob electric", ca pe „o floare imensă"; „programa este minunată" spunea despre al doilea concert simfonic condus de Rudolf Peters unde figura pe afiș și Richard Wagner. Îl deranjau însă, după aprecierea sa „subiectele mistice, alegoriile alandala, visurile fără șir, dialogurile nesfîrșite fără cel mai mic interes". [39])

Caragiale a iubit deasemeni muzica populară. „Era meloman — notează Liviu Marian în articolul *Caragiale intim* publicat în *Adevărul Literar și Artistic* — în special îi plăceau lăutarii și cîntecele populare". Se știe de asemenea, din amintirile colegilor, că dramaturgul juca personal păpușile în sceneta *Vicleimului*. La Leipzig a asistat la concertele orchestrei populare condusă de Max Köhler *(Leipziger Original-Bauernschänke)* și a trimis prietenilor două cărți poștale ilustrate cu această vestită formație.

Documentele răsfoite ne relevă chiar o serie de investigații folclorice pentru pătrunderea muzicii lăutărești, efectuate de scriitor în perioada cînd scria *Kir Ianulea*. Consultîndu-l pe Zarifopol, îi citează un cîntec vechi lăutăresc („De la ușe mă repez — numa-n papucei și-n fes") căruia îi adaugă versuri proprii, create în același spirit. [40]) În aceeași scrisoare menționează un alt cîntec lăutăresc luat după Costake Conaki, completat de dramaturg și înserat la „ziafetul cu lăutari" drept „cîntec favorit al coanei Acriviții" din susnumita nuvelă.

Cunoștințele lui Caragiale în domeniul muzicii lăutărești s-au lărgit nu numai prin studierea diverselor colecții tipărite ci și prin contactul direct cu taraful lui Grigoraș Dinicu. Acesta fusese angajat, în 1907, să cînte la restaurantul *Gambrinus* din Capitală care cu puțin timp înainte fusese administrat de scriitor. În *Memoriile* lui Grigoraș Dinicu, un capitol întreg este consacrat întîlnirii sale cu Caragiale. Rămîne neîndoielnic faptul că prin Grigoraș Dinicu scriitorul și-a îmbogățit cunoștințele cu multe melodii populare, ceea ce îl va determina în 1909 să afirme pe ton ardelenesc: „Poetul liric cel mai ghe seamă" e poporul. [41])

Un cerc larg de compozitori și instrumentiști romîni l-au avut pe scriitor în mijlocul lor, fapt care explică numeroase prietenii.

Caragiale a manifestat multă simpatie față de violoncelistul și compozitorul Constantin Dimitrescu, violonistul Fr. Schipek și pianistul Leo Weineter, pe care i-a întîlnit adesea fie în concertele de muzică de cameră din sala Ateneului Romîn (în acele cvartete naționale), fie în diferite saloane artistice din Capitală. Arcușul lui Schipek (pe care presa muzicală a epocii l-a socotit egalul lui Wiest și poate „cel mai mare din cîți a avut și are fericirea Romînia să posedă"), l-a atras de nenumărate ori pe Caragiale la teras. Otetelișanu, unde frații violonistului organizaseră în 1884 o bună orchestră. Cu compozitorul C. Dimitrescu a colaborat direct, acesta compunînd și aranjînd muzica la revista *100 de ani*, scrisă de Caragiale la încheierea secolului XIX și reprezentată pe scenele Teatrului Național din București și Iași. În cercul muzical al fraților Schipek, [42]) dramaturgul a cunoscut pe Grigore Gabrielescu (pe care avea să-l propună în distribuția la *Hatmanul Baltag*), pe Constantin Cairetti, Ion Băjenaru, Ercole Carini, Alecu Bărcănescu, Dumitru Teodorescu-Basu, Ștefan Rașianu, Nae Bănulescu etc. Nu odată compozitorul George Stephănescu s-a trezit la Căpățîneni (Argeș) cu oaspeți neanunțați, frații Bacalbașa, Cairetti, Băjenaru, Bănulescu veniți cu căruța de la Cîmpulung împreună cu Caragiale [43]).

Muzicianul de care scriitorul s-a simțit atașat cel mai mult pînă la sfîrșitul vieții a fost George Stephănescu. „Vecini — căci amîndoi locuiau în str. Pitar Moșu, noi la nr. 6, iar Caragiale la nr. 4 — a fost o vreme cînd nu era zi să nu se vadă" [44]). La montarea operei comice *Hatmanul Baltag*, colaborarea celor doi artiști (Caragiale regizor, iar Stephănescu dirijor) a generat o prietenie trainică. „Tot Caragiale l-a adus la noi în casă pe M. Eminescu — precizează fiul lui George Stephănescu — într-una din serile cînd tinerii cîntăreți romîni se adunau în jurul mae-

38) Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Berlin, 3 octombrie 1907*, ibid. p. 78.

39) N. Petrașcu: *Anghel Demetriescu*, op. cit.

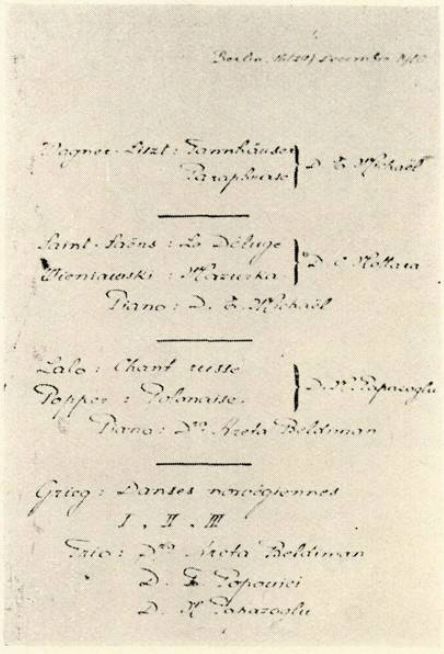
40) Scrisoare către P. Zarifopol datată *Berlin 4 februarie 1909*, op. cit.

41) Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Budapesta 8 mai 1909*, op. cit. p. 139.

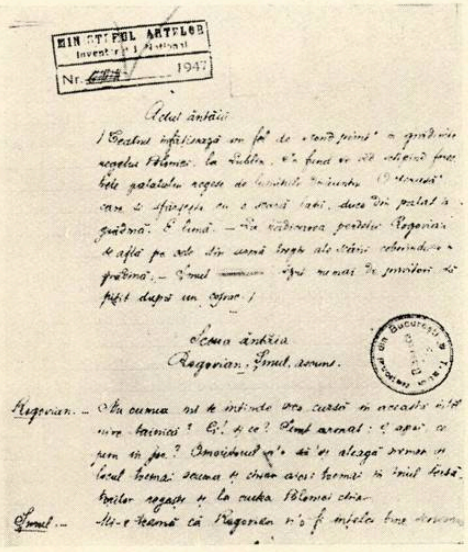
42) Într-o cronică muzicală publicată de Caragiale în *Epoca* (1896) i-a consacrat cîteva rînduri lui Franz Schipek din care extragem: „Franz Schipek n-avusese niciodată curajul să dea un concert de orchestră. El se mărginise la cvartete. Muzica așa numită de cameră avea pentru dînsul îndoit cuvînt de preferință: pe de o parte cadrul material era mai ușor de completat, pe de altă parte însuși temperamentul lui delicat... îl îndeamna mai mult la producțiunile de finețe și de efecte intensive".

43) Scrisoarea primită de la Gabriel Stephănescu, fiul muzicianului, din mai 1962.

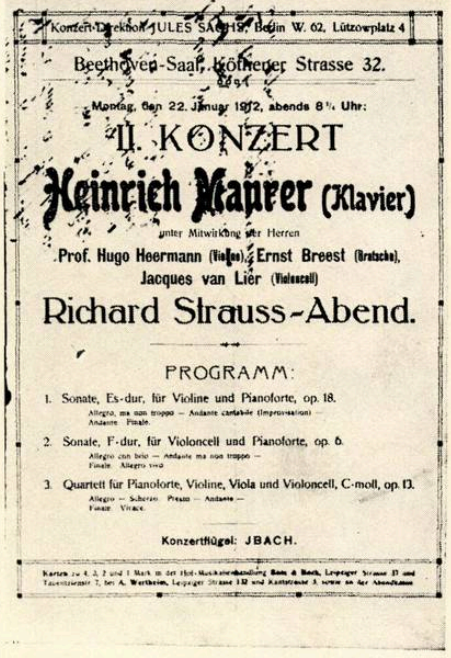
44) ibidem.



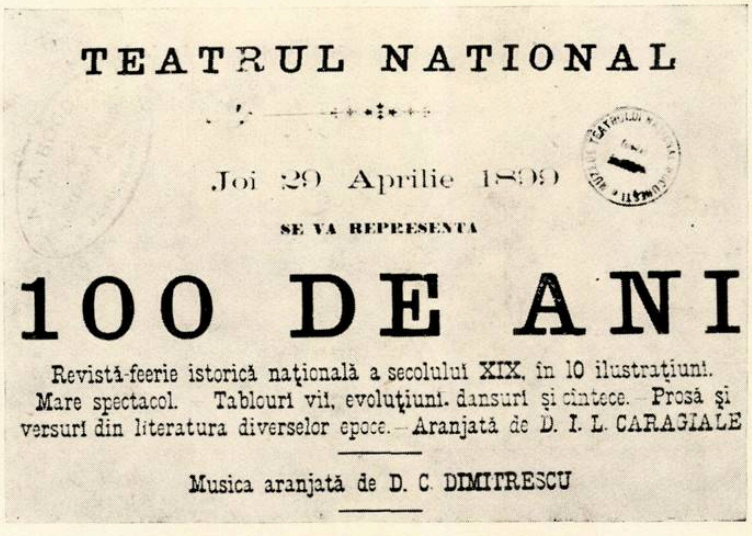
Programul de concert de la Berlin unde a asistat I. L. Caragiale. Dansurile norvegiene de *Grieg l-au entuziasmat pentru caracterul* lor foarte apropiat de folclorul nostru — cum s-a exprimat el într-o cronică muzicală din Epoca (colecţia Muzeului C. C. Nottara şi C. I. Nottara).



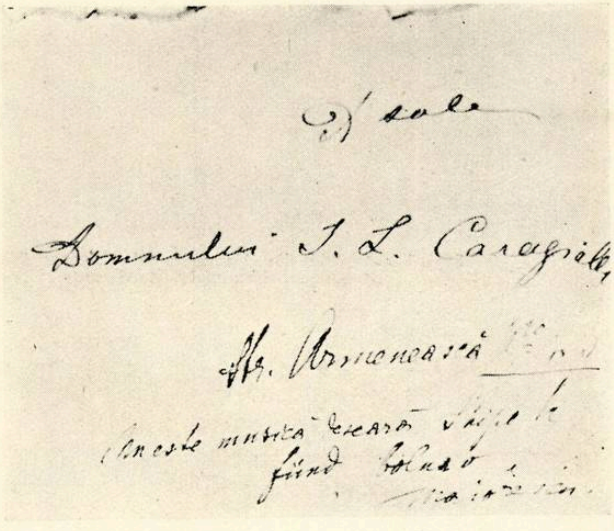
Luptele duse de moldoveni cu panii polonezi în epoca feudală precum şi actele de vitejie săvîrşite de popor constituie subiectul operei „Hatmanul Baltag" de Eduard Caudella. In facsimil reproducem prima pagină din libretul scris de I. L. Caragiale.



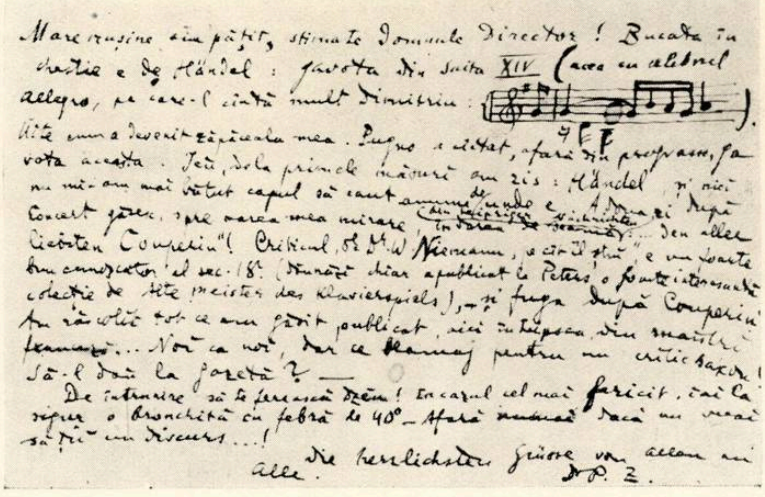
Afişul unui concert la care au participat Caragiale, Luki (fiul său) şi violonistul C.C. *Nottara*. Pe verso Luki a scris o poezie ce i-a încredinţat-o lui Nottara spre a-i compune muzica (din colecţia C. C. Nottara şi C. I. Nottara).



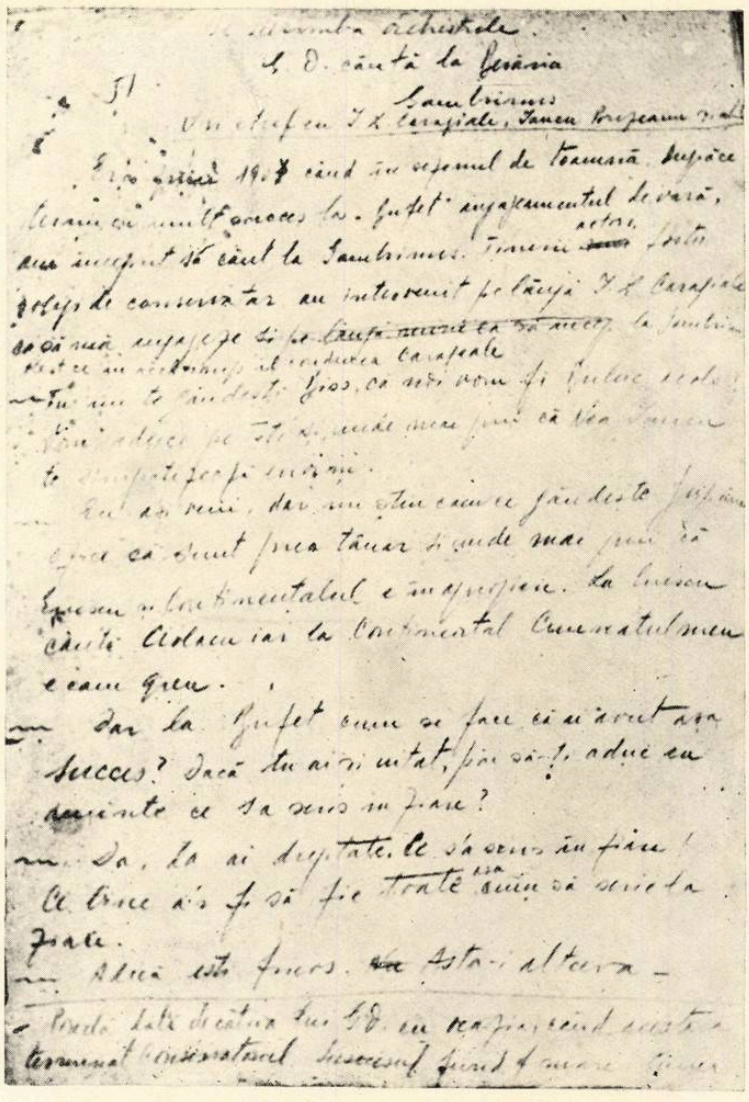
Afişul revistei 100 de ani scrisă de Caragiale la încheierea secolului 19 şi reprezentată cu mare succes la Bucureşti şi Iaşi. (facsimilul reprodus de noi din colecţia Muzeului Teatrului *Naţional* I. L. *Caragiale aparţine spectacolului din Iaşi*).



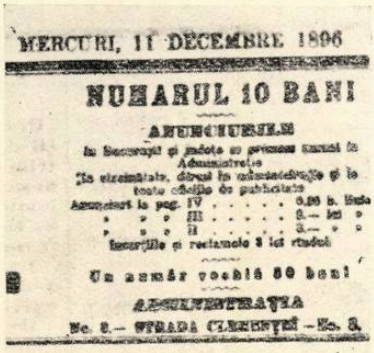
Plicul trimis lui Caragiale spre a participa la o şedinţă artistică, cu menţiunea expresă că violonistul Franz Schipek fiind bolnav nu se va face muzică (colecţia Şerban Cioculescu).



Scrisoarea lui Paul Zarifopol către I. L. Caragiale prin care îi confirmă că Gavota pe care marele scriitor a identificat-o din memorie ca fiind de Haendel aparţine într-adevăr compozitorului german.



Pagină autografă din Memoriile lui Grigoraș Dinicu, în care se descrie întîlnirea violonistului cu marele scriitor.



MERCURI, 11 DECEMBRE 1896

NUMARUL 10 BANI

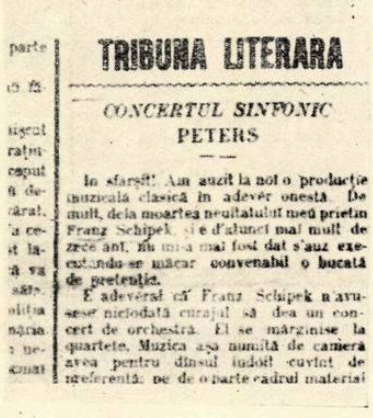
ANUNCIURILE

Un număr vechiu 80 bani

ADMINISTRAȚIA

No. 8. — STRADA CLEMENȚEI — No. 8.

ELUI



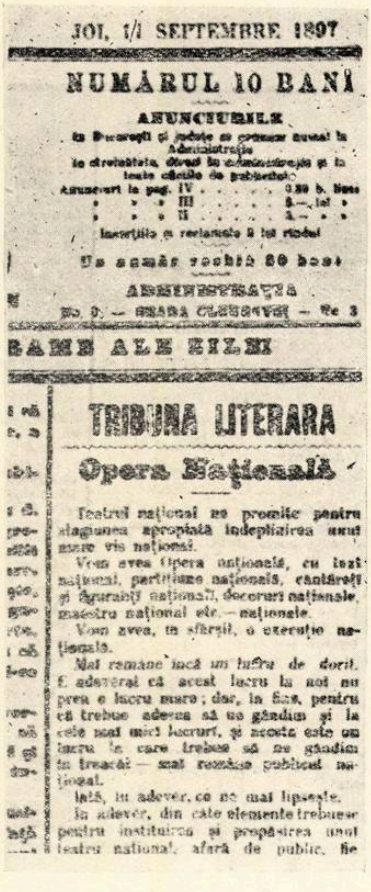
TRIBUNA LITERARA

CONCERTUL SINFONIC PETERS

In sfarșit! Am auzit la noi o producție muzicală clasică în adevăr onestă. De mult, dela moartea neuitatului meu prietin Franz Schipek, și e d'atunci mai mult de zece ani, nu mi-a mai fost dat s'auz executându-se măcar convenabil o bucată de pretenție.

E adevărat că Franz Schipek n'avusese niciodată curajul să dea un concert de orchestră. El se mărginise la quartete. Muzica așa numită de cameră avea pentru dînsul îndoit cuvînt de preferență: pe de o parte cadrul material

Cronică muzicală publicată de I. L. Caragiale în ziarul Epoca (1896) pe marginea concertelor simfonice populare dirijate de Rudolf Peters.



JOI, 1/1 SEPTEMBRE 1897

NUMĂRUL 10 BANI

ANUNCIURILE

Un număr vechiu 80 bani

ADMINISTRAȚIA

No. 8. — STRADA CLEMENȚEI — No. 8

RAME ALE ZILEI

TRIBUNA LITERARA

Opera Națională

Teatrul național ne promite pentru slăgiunea apropiată îndeplinirea unui mare vis național.

Vom avea Opera națională, cu taxi național, partițiune națională, cântăreți și figuranți naționali, decoruri naționale, maestru național etc. — naționale.

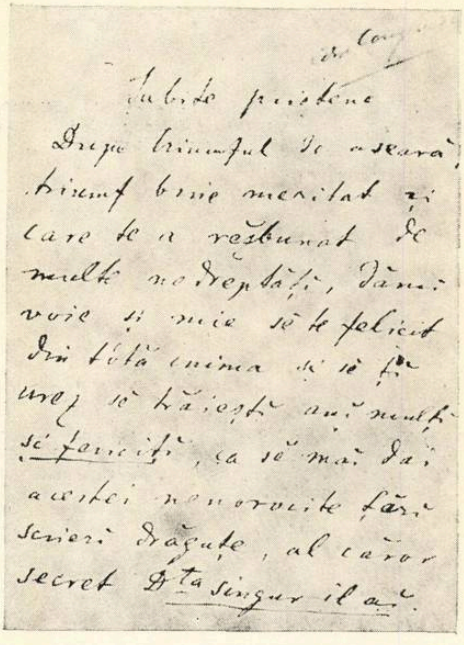
Vom avea, în sfârșit, o execuție națională.

Mai rămâne încă un lucru de dorit. E adevărat că acest lucru la noi nu prea e lucru mare; dar, în fine, pentru că trebue adesea să ne gândim și la cele mai mici lucruri, și acesta este un lucru la care trebue să ne gândim în treacăt — mai rămâne publicul național.

Iată, în adevăr, ce ne mai lipsește.

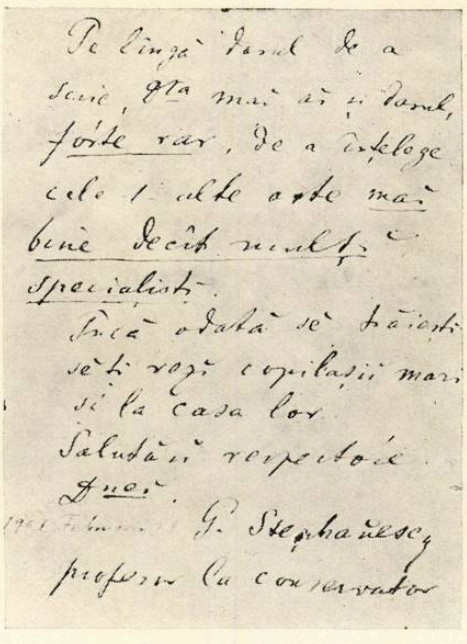
In adevăr, din câte elemente trebuesc pentru instituirea și propășirea unui teatru național, afară de public, fie

Articolul scris de I. L. Caragiale pentru sprijinirea Operei naționale din București publicat în ziarul Epoca (1897)



Iubite prietene

Drept triumful de aseară, triumf bine meritat și care te a răsbunat de multe nedreptăți, dămi voie și mie să te felicit din tótă inima și să ți urez să trăiești ani mulți și fericiți, ca să mai dai acestei nenorocite țări scrieri drăguțe, al căror secret D-ta singur îl ai.



Pe lîngă darul de a scrie, D-ta mai ai și darul, fórte rar, de a înțelege cele 1 alte arte mai bine decît mulți specialiști.

Încă odată să trăiești să ți vezi copilașii mari și la casa lor.

Salutări respectoase

Dnei.

G. Stephănescu

profesor la conservator

Scrisoarea autografă a compozitorului George Stephănescu adresată „prietenului" Caragiale prin care îl felicită de succesul sărbătoririi a 25 de ani de carieră literară.

Aprecierea lui George Stephănescu asupra talentului multilateral al lui I. L. Caragiale. (colecția George Franga).

strului lor spre a dezbate chestiunea arzătoare a operei romîne". Cu prilejul sărbătoririi a 25 de ani de activitate literară a lui Caragiale, Gh. Stephănescu i-a adresat următoarele rînduri entuziaste : „Dupe triumful de aseară, triumful bine meritat şi care te-a răzbunat de multe nedreptăţi, dă-mi voie şi mie să te felicit din toată inima şi să trăieşti mulţi ani şi *fericiţi*, ca să mai dai acestei ţări scrieri drăguţe, al căror secret D-ta singur îl ai."[45])

Dintr-o epistolă către Zarifopol rezultă că scriitorul a înlesnit tipărirea în Germania a unor lucrări de Stephănescu [46]).

O preţuire similară i-a arătat Caragiale compozitorului Caudella. Din scrisoarea adresată lui Petre Missir pe cînd se afla la Craiova reiese că portretul muzicianului ieşean se afla permanent pe masa de lucru a dramaturgului. [47]) Adeseori îl mîngîia cu porecla *Biberl* sau *maestrul Codiţă* (semnătura lui Caudella avea o codiţă de-asupra primului *a*). Apropierea celor doi artişti se pare că a fost determinată iniţial de o dragoste înflăcărată a scriitorului pentru Leopoldina Reinecke — o rudă apropiată a compozitorului. Prietenia lor s-a cimentat în perioada creerii operei comice *Hatmanul Baltag*. O serie de scrisori către Iacob Negruzzi ni-l înfăţişează pe Caragiale ca un admirator al lui Caudella. Aci afirmă că „opereta de Codiţă — am zis — va fi un cap de operă ?", aci se bucură că „inimosul maestru s-a suit la înălţimea libretului cu ferma rezoluţiune d-a nu se coborî d-acolo niciodată", aci îl sfătuieşte „să se ferească de coarda lirică şi să rămînă în caracterul odată convenit" [48]). Că avea o deosebită condescendenţă faţă de Caudella rezultă şi dintr-o foarte semnificativă scrisoare adresată prietenu'ui Petre Missir, în care îl roagă să spună compozitorului „cam pe departe" dorinţele sale în legătură cu muzica la *Hatmanul Baltag* spre a nu-l jigni. [49])

De asemenea, Caragiale s-a apropiat şi de Eduard Wachmann. Frecventa cercul muzical al acestuia şi venea adesea la concertele dirijate de el la Ateneul Romîn. I-a recunoscut meritele deosebite în ce priveşte contribuţia la educaţia muzicală a publicului romînesc şi i-a adus elogii în cronici. [50])

Un dirijor pe care Caragiale l-a apreciat foarte mult a fost Rudolf Peters, animator al concertelor populare din Bucureşti. „Însfîrşit, am auzit şi eu la Bucureşti o orchestră acordată. Mi-ar fi fost destul şi atît. Dar bravul Peters mi-a dat şi mai mult — o execuţie magistrală. Peters este un artist în toată puterea cuvîntului. La el nu e nimica pripit, îngălat". [51]) Pentru urechea perfectă a lui Caragiale citatul de mai sus ni se pare concludent.

Printre prietenii cei mai apropiaţi se află şi D. Dimitriu, care a predat lecţii de pian fiicei sale. Caragiale îl îndrăgise mai ales pentru măestria cu care acesta îl interpreta pe Beethoven. Adeseori l-a găzduit fie la Sinaia, fie la Berlin. Cînd îl auzea la pian i se „lumina casa" şi i se „întărea puterea de gîndire". [52]) Nu-l scotea din „iubite maestrule", „dragă maestre". Era în stare să stea ore întregi să-l asculte cîntînd piese de Beethoven. „Faţa lui Caragiale — mărturisea Horia Petra Petrescu — primeşte viaţă de la cursul domol sau pătimaş al tactului, de la notele vesele sau triste. Gesticulează cu mîinile, sclipeşte din ochi. Întreagă fiinţa sa de om de teatru se manifestă în gesturile mîinilor şi expresiile acestea ale feţii. Cînd rîde, rîde întreaga faţă, bărbia rasă, creţele cari se formează pe obrazi, ochii — cînd e melodia tristă, colţurile gurii se dau în jos, ochii se închid pe jumătate, mîna bate tactul încet, sacadat — cînd, după o pauză mai mare, urmează un *fortissimo*, mîna i se strînge pumn şi izbeşte prin aer. Cînd s-a terminat piesa, Caragiale se ridică, se uită la mine plin de înţeles, mă bate pe umeri şi exclamă : „Asta-i artă ! Se poate exprima prin vorbe ceva mai grandios ? Nu este artă mai mare decît cea muzicală." [53])

Dacă Beethoven îl tulbura, Mozart îl inspira. „Azi dimineaţă m-am sculat la 3 şi am lucrat la comedie. Dimitriu îmi cîntă din Mozart melodii uşoare şi am avut o poftă de lucru extraordinară". [54])

Pe tinerele pianiste Cella Delavrancea şi Florica Musicescu le-a apreciat cu prilejul serilor muzicale de la Berlin şi Leipzig. Primei i-a trimis o fotografie cu dedicaţia „Al tău credincios admirator", iar celeilalte îi procura note muzicale [55]) şi-i dedica versuri.

Dintre violoniştii tineri cărora le prevedea un frumos viitor şi pe care îi invita acasă spre a face muzică, menţionăm pe Constantin C. Nottara şi Socrate Barozzi. De ultimul fusese chiar entuziasmat. („Precoce violonist. Remarcabil ! Ton şi siguranţă de călcătură în adevăr cam rare" — îi scria lui Paul Zarifopol în 1907). În compania lui C. C. Nottara frecventa recitalurile de la *Beethoven Saal*. Ambii violonişti au devenit cu timpul prieteni nedespărţiţi ai lui Luki, fiul lui Caragiale.

---

45) Scrisoarea lui G. Stephănescu către I. L. Caragiale, datată *1901 februarie 24 Bucureşti*. Colecţia *Muzeului Teatrului Naţional „Ion Luca Caragiale"*.

46) „Aştept probele de imprimate muzicale promise pentru M-ro (maestro — n.n.) Stephănescu". Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Berlin 23 iunie 1907*, op. cit. p. 72.

47) Scrisoare către Petre Missir, datată *Craiova 4/16 aprilie, luni* [1883], op. cit. p. 524.

48) Scrisoare către Jacob Negruzzi, datată *Bucureşti 1883/1884, febr. 4 st. n.* op. cit. p. 291–292.

49) Scrisoare către Petre Missir, datată *Craiova, mai 1883*, op. cit. p. 529.

50) „El a avut să se lovească de multe piedici în calea sa de bravură ; dintre acestea pe lîngă greutatea de a deştepta la un public... interesul intelectual înalt, cea mai grea piedică i-a fost lipsa de elemente serioase pentru compunerea unei orchestre... Şi astăzi, graţie ostenelilor lui merituoase publicul nu mai priveşte afişul unui concert simfonic cu aceeaşi lipsă de interes cu care oamenii sănătoşi privesc reclamele hapurilor de catramină." Ziarul *Epoca*, Bucureşti, 2 (1896), S. II. ed. trela. nr. 327. p. 1–2.

51) Ziarul *Epoca*, ibidem.

52) Scrisoare către D. Dimitriu, datată [*Berlin*], 7 oct. *1906*, ibid. p. 267.

53) Ilie Marin [Horia Petra Petrescu] : *Pagini literare*, op. cit.

54) ibidem.

55) „Îţi trimit... La *Rotisserie* pentru d-ra Florica". Scrisoare către P. Zarifopol, datată *Wilmersdorf bei Berlin, 19 februarie 1909*, op. cit. p. 123.

Pe Charlotta Leria, Ninizza Alexandrescu şi mai cu seamă pe Elena Teodorini le-a apreciat ca valoroase cîntăreţe, de „*primo cartello*". A regretat însă plecarea ultimei peste hotare, ruperea ei de „casa părintească" în detrimentul „gloriei familiei". [56]) Ceea ce nu l-a împiedecat însă să o considere pe Elena Teodorini o „stea de prima mărime".

Este demn de amintit că printre alţi muzicieni, l-a cunoscut şi admirat pe dirijorul Arthur Nikisch.

Considerăm semnificativă prezenţa scriitorului în cercurile muzicale muncitoreşti ale clubului socialist din Bucureşti. Astfel, cu prilejul unei serbări din 1883, dramaturgul a luat parte la producţiunea corului şi a cercului teatral, felicitîndu-i pe muncitori pentru reuşitul lor spectacol [57]), marcînd interesul său faţă de cultura clasei muncitoare. [58])

Contactul cu cercurile artistice muncitoreşti coincide cu momentul începerii activităţii de cronicar muzical. [59]) Nu întîmplător cronica sa avea un pronunţat caracter educativ, un conţinut militant spre o muzică de largă accesibilitate. Am văzut că salută cu entuziasm concertele populare, subliniind într-o avant-cronică : „Nu trebuie să trecem cu vederea că Peters inaugurează la noi concertele simfonice în adevăr populare. Preţurile locurilor sînt modeste — aşa că intrarea devine accesibilă tuturor amatorilor." [60]) Înţelegînd rolul *Operei romîne* şi cunoscînd strădaniile patriotice ale lui George Stephănescu, scriitorul a susţinut în presă fondarea acestei instituţii atît de preţuită de marele public. „Pentru ca să ai operă şi mai cu seamă Operă naţională — scria Caragiale — îţi trebuie îndrăzneală, îndrăzneală şi iar îndrăzneală... Îndrăzneşte şi vei cînta ! zicem noi".

Din dragostea pentru marele public a izvorît memoriul adresat de dramaturg lui Barbu Delavrancea la 30 iunie 1900, solicitînd autorităţilor Capitalei „posibilitatea clădirii unui teatru popular şi *înfiinţării unei mari orchestre comunale*". Seriozitatea cu care Caragiale a luat această lăudabilă iniţiativă reiese limpede din încheierea cererii : „Vin dar... a vă ruga să mă însărcinaţi a vă supune lucrarea aceasta, însărcinare de care m-aşi achita în cel mai tîrziu 2 luni, timp necesar să aştern metodic *materialul destul de voluminos de care dispun.*"[61])

O trăsătură valoroasă a criticii muzicale semnată de marele dramaturg este atitudinea sa faţă de public, dorinţa sa de a-l educa. Grija faţă de ascultătorul de concert sau de operă se desprinde aproape din toate cronicile sale. Caragiale ne apare ca un mare animator al publicului. Iată ce scrie cu ocazia susţinerii Operei Romîne : „acesta este un început nou de Operă Romînă, un început îndrăznet poate, dar fără îndoială modest. Publicul trebuie să aibe îndrăzneala a-i încuraja." [62])

Alteori atacă nepăsarea snobilor din „înalta societate" faţă de *Teatrul Naţional* şi favoritismul fără limite care a provocat deficitul financiar al primei noastre scene. „În toată lumea publicul se împarte în două părţi : o parte care merge la teatru şi plăteşte şi alta care nu plăteşte şi nu merge la teatru. La noi se-nparte altfel : o parte care plăteşte teatrul naţional şi nu merge la teatrul naţional şi alta care merge la teatrul naţional şi nu plăteşte !" Cine este acest ultim public ? Caragiale precizează : „cucoanele gătite" şi „tineretul elegant".

De altfel pe melomanii de ocazie, recrutaţi din sînul aristocraţiei „filantropice", care organizau concerte „pentru săraci" la Ateneu, i-a atacat fără cruţare. [63]) Nici pe impresarii speculanţi ai oamenilor de bună credinţă nu i-a uitat, exclamînd îndurerat : „Un grupet, un tril, o cadenţă, costă mii de franci. Ce sistem de corupţie ! Ce venalitate !"

Preocupările muzicale ale lui Caragiale nu s-au limitat la cronici, ci — aşa cum scria într-un necrolog Emil Fagure — „a intenţionat să scrie o lucrare asupra lui Beethoven despre care mi-a vorbit şi la care a meditat multă vreme". [64]) Dacă nu a realizat-o din pricina morţii, în schimb numeroasele texte pentru muzică, libretele revistei *100 de ani* şi operei comice *Hatmanul Baltag*, rămîn mărturii ale interesului intens manifestat de dramaturg pentru muzică.

Din toate aceste mărturii reiese pasiunea şi cultura muzicală deosebită a marelui scriitor. Muzica a fost pentru Caragiale un mijloc de înalte satisfacţii artistice. Entuziasmul său pentru arta sunetelor nu poate fi ilustrat mai elocvent decît cu propriile cuvinte : „Nu este artă mai mare decît cea muzicală".

---

56) Viorel Cosma : *Cîteva mărturii despre multilaterala personalitate de artist a lui I. L. Caragiale*, ziarul *Romînia Liberă*, Bucureşti, 10 (1952), din 8 februarie 1952.

57) „Chorul ca întotdeauna a fost la înălţimea lui. Lucrătorul sitar G. Ionescu (Moş Ion Zurbă) şi-a jucat atît de bine rolul încît a fost felicitat şi de d. Caragiali, cunoscutul autor dramatic, care se afla în sală." Vezi : *Balul nostru* de C. Z. Buzdugan, ziarul *Munca*, Bucureşti, 3 (1893) nr. 47, din 10 ianuarie. p. 3.

58) Şerban Cioculescu : *Cronologia vieţii şi activităţii lui I. L. Caragiale*, rev. *Luceafărul*, Buc. 5 (1962), nr. 20 din 15 mai 1962.

59) Pînă în prezent s-au identificat următoarele foiletoane muzicale, pamflete etc. ale scriitorului : *Muzica (Moftul Romîn, 1893, nr. 6)*, *Concert simfonic Peters (Epoca, 1896*, nr. 327), *Al doilea concert simfonic Peters (Epoca*, 1896, nr. 333). Al treilea concert simfonic Peters (Epoca, 1397), *Opera naţională (Epoca*, 1897, nr. 283). Încă nesigure ne apar pamfletele *Mam'zelle Nitouche*, *Voievodul ţiganilor*, *Un tenor scăpătat* şi *Fata Răzeşului* din *Moftul Romîn*, (1893), nr. 1–3.

60) *** : *Al doilea concert simfonic Peters*, ibidem.

61) Arhivele Statului, Bucureşti, Fondul Primăria Bucureşti nr. 343, 1900, p. 1. Document inedit comunicat de Şerban Cioculescu.

62) Articolul *Operă naţională*, ziarul *Epoca*, Bucureşti, 2 (1896), S. II, nr. 283, p. 2.

63) „Deşi sala Ateneului era în mare parte populată de cetăţeni care iubesc desigur pe d. Popescu, Melissiano şi Solacolu, organizatorii operei de bine facere, mai mult decît pe Haydn, pe Mendelssohn şi Wagner, operele acestora au fost încununate de un frumos succes. E drept că semnalul aplauzelor îl dădeau cei trei mari amatori de la primărie, cu netăgăduita lor autoritate în materie. O ! Melomanie !" Ziarul *Epoca*, Bucureşti (1897), din 15 ianuarie 1897.

64) Emil D. Fagure : *La moartea lui !* Ziarul *Adevărul*, Bucureşti, 25 (1912), nr. 8171, p. 1.

Cum predau muzica la clasele I–IV

de AURELIA TEODORU

În practica şcolară, predarea oricărui obiect de învăţămînt se sprijină pe metodică şi pe alte mijloace prin care învăţătorul îşi poate perfecţiona pregătirea sa ideologică şi profesională. În şcoala nouă, învăţămîntul se predă pe baze realist-ştiinţifice, iar slujitorii şcolii se străduiesc să facă învăţămîntul cît mai atrăgător, mai accesibil. Obiectele de învăţămînt prevăzute în programe sînt adaptate după vîrste şi clase. Există un bogat material bibliografic pentru pregătirea lecţiilor, şi alte mijloace de orientare profesională ca : cercuri pedagogice, presa de specialitate, schimbul de experienţă etc.

Nu acelaşi lucru putem spune şi despre obiectul „muzica", care face parte integrantă din obiectele ce se predau în şcoală. Este de necontestat faptul că în primii patru ani de şcoală copilul reprezintă un aluat moale, uşor de modelat. Acum se capătă şi se întăresc deprinderile ce vor servi drept temelie studiului ce urmează. M-am întrebat adesea dacă nu cumva noi învăţătorii ne facem vinovaţi de faptul că promovăm în clasa a V-a elevi necunoscători ai disciplinei muzica — şi mi-am răspuns că da. Este la fel ca şi cînd profesorului de limba romînă i-am da copii care nu ştiu să scrie şi să citească limba, sau profesorului de matematici, elevi care nu ştiu să socotească. Ar fi oare posibil acest lucru ?

Oare profesorul de muzică nu are acest drept — de a cere ca elevii promovaţi în clasa a V-a să ştie a citi un cîntec? A învăţa pe elevi să cînte numai după auz este ca şi cum ar învăţa limba numai după povestit, rămînînd străini de regulile citirii şi scrierii.

Cei ce iubesc muzica o practică întrucîtva, însă fără o orientare precisă, învăţînd cîntece după auz, unii respectînd textul muzical (dacă cunosc notele), alţii după auz. Nu rare sînt cazurile cînd cîntecele învăţate în şcoală sînt însuşite în mod defectuos, deoarece însuşi învăţătorul nu este stăpîn pe textul respectiv. Rezultatul este că o mare parte din copii se dezvoltă insuficient din punct de vedere muzical, sau cu deprinderi vocale greşite.

Trebuie ţinut seama de evoluţia psiho-fizică a copilului. Începînd abia în clasa a cincea să înveţe propriu-zis muzica, începînd deci abia de la 11 ani să-şi însuşească primele cunoştinţe adevărate în legătură cu cîntecul, înseamnă că copilul se alfabetizează muzical într-un stadiu în care nu mai putem veni cu „lucruri mărunte" (diferite procedee de ordin asociativ) care sînt totuşi de mare preţ în formarea deprinderii de a cînta şi asculta conştient muzica. Pentru a întări cele arătate, voi prezenta mai jos felul cum am înţeles să-mi pregătesc elevii spre a le da putinţa să-şi formeze la vîrsta cea mai favorabilă, deprinderile de bază ale acestei discipline şi gustul pentru muzică.

Împreună cu profesorul de muzică de la ciclul doi, Gh. Constantin, şi în contact cu Institutul de ştiinţe pedagogice, am experimentat la clasă predarea muzicii, urmărind să dezvoltăm la elevi simţul ritmic, o bună emisiune vocală, auzul muzical şi deprinderea de a executa corect şi conştient din punct de vedere expresiv — întîi auditiv şi apoi vizual, după note — cîntece din programă.

Începînd din clasa întîia am controlat cunoştinţele copiilor în domeniul muzicii. Mulţi, venind de la grădiniţă, cunosc anumite cîntece. Am corectat unele, am renunţat la altele, învăţînd altele noi — cîntece mici, uşoare. Paralel, pe baza acestor cîntece şi a unor jocuri muzicale simple, am făcut intuirea conştientă a elementelor de bază ale limbajului muzical — ritmul şi sunetul. Ritmul l-am socotit elementul fără de care nu ne putem mişca în muzică ; explicarea lui a fost prima grijă. Am folosit următorul procedeu : chiar din primele zile, o dată cu învăţarea primelor cifre, copiii au fost puşi să numere unu — doi, bătînd cu palmele jos — sus.

În continuare, în orele de educaţie fizică am făcut anumite jocuri unde căutam să introduc tactul unu — doi. De exemplu : mergem cu trenul, locomotiva pufuie. Cînd pleacă din gară ea pufuie rar ; copiii executau : puf, puf, fiecare silabă pe un timp de măsură $^2/_4$.

Trenul îşi iuteşte mersul ; se aude mai des puf-puf, puf-puf, adică de două ori pe fiecare timp, şi tot aşa mai departe pînă la 3—4 ori pe fiecare timp. Au urmat apoi după acelaşi sistem diferite onomatopee : mac-mac, ga-ga, piu piu !. Cu astfel de procedee toţi elevii din clasă au învăţat, cu cea mai mare uşurinţă, să bată tactul de 2 şi 3 timpi. Trebuie să repet că aceasta s-a făcut cu totul în afara orelor de muzică, la gimnastică sau în momente de recreere.

La lecţia de muzică aplicam aceste deprinderi conştiente la cîntece simple, (teme personale). Totodată am continuat cu exerciţiile pentru o emisiune vocală justă şi pentru obţinerea unui unison clar, melodic şi ritmic, în cîntece cu intervale uşor de intonat.

După ce am ajuns cu toată clasa la ritmarea exactă şi la intonarea justă (relativ, căci un unison foarte bun nu se poate obţine fără intuirea conştientă a elementelor ritmice şi melodice din cîntec), am început exerciţii pentru intonarea celor opt sunete ale gamei do major, folosind o scară cu opt trepte desenată pe tablă. Pentru ca aceasta să prezinte interes şi atracţie am povestit copiilor că fiecare treaptă are un anumit sunet. Am folosit vocalele învăţate la abecedar şi am cîntat copiilor gama pe fiecare sunet, de la pri-

ma pînă la ultima treaptă. Am făcut cu ei multe exerciţii în acest fel. În decurs de 2—3 săptămîni, copiii intonau o dată cu mine fiecare sunet destul de bine. Cu timpul ei au fost lăsaţi să cînte singuri. În timpul execuţiei, cu ajutorul unui beţişor, mai mulţi elevi erau scoşi la tablă să suie şi să coboare treptele. Repetam apoi aceste exerciţii fără să mai folosim scara desenată. După ce au învăţat toate vocalele, cîntam pe rînd pe fiecare — în ordinea notaţiei. În trimestrul III, pe fiecare treaptă am scris cu litere numele fiecărei note din gamă şi am arătat copiilor că această scară — fiindcă începe şi se termină cu do — se numeşte gama „do major". Elevii au copiat-o pe caiete.

Pe la sfîrşitul anului am reuşit să realizez cu ei diferite mersuri pe scară. Elevii executau ceea ce arătam cu bagheta. În felul acesta am învăţat cîteva melodii uşoare. N-aş putea să vă descriu bucuria micuţilor mei cînd executau după acest grafic propriile lor creaţii. Folosindu-mă de deprinderile ritmice deja formate, am executat aceste melodii cu bătaia măsurii de $^2/_4$, lucru care mi-a reuşit de minune fără multe greutăţi.

Rezultatul din clasa întîi a fost următorul : a) Elevii intonau curent sunetele gamei do major, treptat şi pe sărite, prin indicarea cu beţişorul pe tablă ; b) Băteau în mod precis şi conştient măsurile 2/4 şi 3/4 ; c) Puteau lua parte activă la mici creaţii muzicale în felul celorlalte arătate mai sus, învăţînd melodia cu toţii prin solmizare după procedeul de mai sus.

În clasa a doua s-a trecut la cunoaşterea portativului şi la locul sunetelor pe portativ scrise însă tot sub formă de litere. S-au făcut exerciţii dese de execuţie a gamei în măsura 2/4 şi 3/4. Tot în această clasă copiii sînt deprinşi a-şi lua tonul cu ajutorul camertonului. Ei coboară cu uşurinţă de la sunetul „la" al camertonului la do de jos. În tot timpul exersării se controlează tonul. S-au făcut şi exerciţii de intonare a acordului Do mi sol — exerciţii foarte plăcute copiilor.

S-au făcut dicteuri muzicale, elevii fiind puşi să recunoască sunetul cîntat de mine. În general, exerciţiile sînt în legătură cu cîntecul ce-l pregătesc. Elevii au avut acum caiete speciale de muzică. Pentru uşurinţa scrisului nu s-au folosit caietele tip ci s-au liniat portative pe caiete dictando, lăsîndu-se spaţii mari între liniile portativului. În acest an s-au creat, în colaborare cu elevii, cinci cîntece. Pe tablă am avut desenate portative şi scara cunoscută încă din clasa întîia. Melodia ce urma a fi învăţată de către elevi se forma pe treptele scării prin cîntarea diferitelor sunete împreună cu mine. După aceea fragmentul muzical era trecut pe portativ. Se repeta acest sistem pînă apărea pe portativ întreaga melodie cu numirile notelor. Fixam ritmul în care trebuie cîntat şi hotăram măsura. După ce se învăţa melodia prin solmizare se scriau cuvintele sub fiecare notă (notele fiind reprezentate tot cu litere).

În toate aceste încercări am obţinut rezultate interesante. Cu acest sistem am reuşit să compunem multe cîntece potrivite pentru interesul copiilor, folosind ca text literar strofe din poezii cunoscute. Am dezvoltat în felul acesta şi simţul de creaţie al elevilor, care acum, în clasa a treia este în plină afirmare. În prezent sînt în stadiul notaţiei propriu-zise : în locul literelor do re mi... scriem notele sub formă de pătrimi şi optimi. În orele de muzică caut să deprind pe elevi cu o poziţie corectă a corpului. De asemenea, am grijă ca ei să cînte încet.

În momentul de faţă am început cu ei descifrarea de cîntece pe notele adevărate. Prin diferite discuţii am căutat să le arăt la ce le foloseşte cunoaşterea notelor muzicale. Am arătat că după cum vorbirea este orală şi scrisă — tot aşa se prezintă şi muzica. O melodie se poate citi ca şi o poveste, astfel încît numai acela care ştie să citească notele va putea cînta corect.

Înainte de predarea unui cîntec după auz le-am citit cîntecul pe note, astfel ca ei să-i cunoască partea tehnică şi să ştie că fiecare cîntec nu se compune numai din cuvintele pe care ei le rostesc în timpul cîntării, ci este scris cu ajutorul notelor întocmai cum şi o lectură este scrisă cu ajutorul literelor din alfabet. Am folosit orice mijloc pentru a dezvălui copiilor aceea ce pentru ei era o mare taină : de unde ia naştere melodia. Le-am arătat că după cum poeţii şi scriitorii ne pun la îndemînă atîtea opere literare, tot aşa şi compozitorii compun cîntece pe care noi le auzim la radio, la televizor, la operă etc.

Din activitatea mea de pînă acum — pe care am prezentat-o aici în linii destul de mari — am putut să mă conving că se poate lucra cu folos cu clasele I—IV, *şi că elevii îşi pot însuşi temeinic deprinderi muzicale conştiente sprijinite pe cîteva cunoştinţe de bază ale muzicii.* Consider deci o mare greşeală aceea de a socoti că la această vîrstă copiii nu-şi pot asimila asemenea deprinderi şi cunoştinţe. Este de datoria oricărui învăţător să dea mai multă atenţie acestei probleme şi să considere că şi în predarea muzicii, ca la oricare obiect de învăţămînt, nu este de ajuns latura practică, că o practică artistică a cîntului nu este posibilă fără o bază ştiinţifică. Cîntatul numai după auz, lipsit de cunoştinţele pe care le implică alfabetizarea muzicală nu mai poate dăinui.

Practica cîntului fără ştiinţă de carte muzicală îndepărtează pe copil de dragostea şi interesul pentru muzică. Cred că noi învăţătorii vom putea pregăti pe elevi în aşa fel încît cîntul după note să nu mai prezinte pentru ei ceva abstract, de neînţeles, de neînsuşit.

Menţionez că nu am folosit cel de-al doilea mijloc de bază al educaţiei muzicale — audiţia de muzică. Sînt convinsă însă că dacă l-aş fi folosit aş fi făcut mai atractiv şi mai complet studiul muzicii la clasele I-IV. Afirm, în concluzie, un fapt de care experienţa m-a convins pe deplin : bazele educaţiei muzicale, adică perfecţionarea vocal-auditivă şi legătura acestora cu semnele muzicale nu se pot realiza cu uşurinţă şi în modul cel mai eficient decît începînd cu vîrsta de 7—11 ani.

O zi din viața muzicală a orașelor Craiova, Timișoara, Arad, Oradea, Satu Mare și Baia Mare

de A. RAȚIU și V. TOMESCU

Cultura noastră muzicală are o frumoasă tradiție ilustrată prin activitatea desfășurată atît în centre cu renume ca București, Iași, Cluj, Timișoara, Brașov, Sibiu și atîtea alte orașe, cît și în nenumăratele sate și cătune unde, alături de o poartă frumos ornamentată, alături de o ie înflorată cu gust, cîntecul a fost din totdeauna mărturia bogăției de simțire artistică a poporului. Multe din meleagurile țării au cunoscut vraja arcușului lui George Enescu, muzicianul ale cărui nobile strădanii tindeau să împlinească înaltul ideal al răspîndirii muzicii pînă în cele mai îndepărtate colțuri. Astăzi, mulțumită politicii culturale a partidului, acest minunat deziderat se înfăptuiește sub ochii noștri. Miracolul pe care ni-l înfățișează competițiile pe țară ale amatorilor se îngemănează admirabil cu miracolul vieții muzicale obișnuite care pulsează, ca niciodată în trecut, cuprinzînd tot mai larg harta Republicii.

Cronicarul nostru, luat cu asalt de viața muzicală care se petrece la București sau la Cluj de pildă, nu izbutește cel mai adesea să însemneze pe răbojul istoriei aspectele de dincolo de raza sa obișnuită, mai mult, rămîne chiar neștiutor de acestea. Un scurt popas prin cîteva orașe ale căror realizări în celelalte domenii de viață sînt larg cunoscute publicului, este în măsură să releve prezența vie a fenomenului muzical multilateral.

Educația muzicală a publicului are într-adevăr în vedere treptele diferite de desfășurare de la activitatea căminelor culturale sătești pînă la aceea a concertelor ce prezintă prime audiții de lucrări din muzica contemporană universală. Aceasta este în măsură să formeze an de an un public lărgit, tot mai competent, dornic să-și însușească valorile artei muzicale.

Un aspect dintre cele mai caracteristice ale revoluției noastre culturale îl reprezintă activitatea școlilor populare de artă. Am luat cunoștință de aceasta asistînd la cursurile „externe" care au loc în perioada vacanțelor școlare. În sălile frumos amenajate ale Școlii populare de artă din Craiova, ce continuă în condiții noi tradițiile conservatorului din acest oraș, am întîlnit țărani din satul lui Tudor Vladimirescu și din atîtea alte sate oltene mînuind cu impresionantă dexteritate penelul de pictor, în timp ce în camerele învecinate iubitori ai muzicii vocale și instrumentale, veniți din întreaga regiune, studiau sub îndrumarea atentă a profesorilor. Această școală și-a serbat acum șase ani semicentenarul. Cursurile vechii școli, susținută de societatea muzicală „Hora", inaugurate la 20 noiembrie 1906, au fost predate de muzicieni de valoare ca tenorul Grigore D. Gabrielescu, compozitorii George Fotino, Constantin Baciu și alții. Preluînd principiile de predare ale Conservatorului de muzică și declamație din București, această școală a fost continuată de către Conservatorul „Cornetti" care a avut printre alții, ca profesori pe Jean Bobescu, și ca elevi pe dirijorul Constantin Bobescu, cîntăreața Ana Rosza-Vasiliu, compozitorul Ion Vasilescu.

Astăzi școala are circa 300 elevi din rîndul oamenilor muncii. Condusă de inimosul director Ion Hagiescu, școala numără în corpul său profesoral actori de la teatrul de stat din Craiova, muzicieni din orchestra Filarmonică „Oltenia" etc. Școala populară de artă aduce o contribuție meritorie la dezvoltarea vieții muzicale de amatori prin mijlocirea instructorilor de coruri, brigăzi artistice, echipe de jocuri, pregătiți aci, precum și prin spectacolele date de elevii școlii. Sînt de amintit, astfel, spectacolul cu opereta „Vînzătorul de păsări" de Zeller, dat cu concursul altor instituții artistice, precum și opereta „Crai nou" de Ciprian Porumbescu, realizată de către elevii școlii atît pentru publicul craiovean cît și pentru publicul altor centre muncitorești. Brigăzile artistice ale școlii prezintă programe în satele din regiune iar instructorii contribuie intens la pregătirea formațiilor muzicale și soliștilor ce participă la festivalele muzicale pe țară.

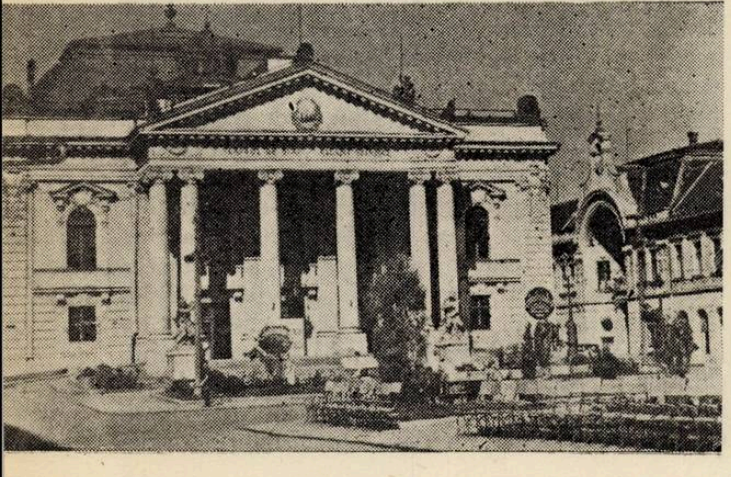
Activitatea Școlii populare de artă din Oradea am cunoscut-o prin mijlocirea cursurilor pentru elevii externi, destinate deasemenea instructorilor formațiilor de amatori din regiune. Orele de istoria muzicii și de dirijat coral sînt edificatoare pentru două laturi importante ale educației muzicale înfăptuită în școală, și anume latura teoretică de cultură muzicală și latura practică. Cursul de istoria muzicii era expus de dirijorul Remus Georgescu, cu competență, în imagini vii, pe înțelesul elevilor proveniți în cea mai mare măsură de la sate. Este într-adevăr emoționant să vorbești unor oameni care iau pentru prima dată contact cu valorile muzicii universale și romînești, de evoluția sonatei și a simfoniei sau de figurile proeminente ale creației noastre din trecut și de azi, de activitatea Uniunii Compozitorilor etc. Răspunsurile cursanților la seminarii sînt în bună măsură rezultatul explicațiilor convingătoare, plastice, însoțite de exemplificări pe discuri. Datorită tocmai marii eficiențe a acestui procedeu este necesară o grijă

deosebită pentru folosirea într-adevăr a discurilor celor mai potrivite materialului predat, astfel încît să se evite supărătoarele scuze privind lipsa unui asemenea material. Participanţii la aceste cursuri, profesori şi elevi, aşteaptă cu nerăbdare editarea antologiei de discuri din istoria muzicii aflată în pregătire. Tot astfel se impune lărgirea continuă a titlurilor cărţilor muzicale de popularizare şi a manualelor. Există încă o discrepanţă inadmisibilă între setea reală de informare a iubitorilor de muzică, de lărgire a orizontului spiritual şi tirajele ce se oferă în acest sens. Am constatat, de pildă, dorinţa adîncă a unui public larg de a-şi procura volumul de Istoria muzicii universale de I. Gruber, alte cărţi privitoare la elementele muzicii, diferite monografii etc. Asemenea materiale ar fi de un ajutor preţios şi pentru profesori, chemaţi să explice elevilor cum să înţeleagă muzica, să le lămurească mai mult decît detaliile tehnice, cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, legătura între conţinutul expresiv al muzicii şi mijloacele de realizare. De un folos nebănuit ar fi în acest scop punerea la dispoziţie a lecţiilor predate la Universitatea muncitorească de cultură muzicală din Bucureşti, care ar putea fi trimise şcolilor populare de artă, însoţite de înregistrări pe bandă, corespunzătoare.

De o importanţă hotărîtoare sînt cursurile de dirijat. Acestea au menirea de a pregăti pe elevi în calitate de soliști, coriști şi în special dirijori. Trebuie însă subliniat că rostul şcolii nu este acela de a familiariza pe elevi cu un repertoriu fix însuşit la cursuri ci îndeosebi acela de a-i învăţa cum să promoveze un repertoriu nou, adecvat în permanenţă cerinţelor mereu crescînde de tematică şi realizare artistică. La şcolile populare de artă din Oradea şi Satu-Mare am întîlnit în genere un repertoriu învechit, ilustrat prin creaţiile unui grup de compozitori nereprezentativi. Datorită lipsei de legătură între compozitorii noştri de valoare care se preocupă să realizeze cîntece de masă în acelaşi timp interesante din punct de vedere artistic şi accesibile pe de o parte, şi masa dirijorilor de coruri pe de altă parte, aceştia din urmă promovează lucrări de calitate îndoielnică. Astfel, cursanţii Şcolii populare de artă din Satu-Mare au în repertoriu lucrări semnate de „prelucrători" de folclor în care cele patru voci sînt tratate cu o aparentă complexitate armonică, în realitate însă lipsite de simţul expresivităţii armonice, ceea ce împiedică orice coeziune între partidele corale sau între cor şi solist. Se ştie că chiar fără a cunoaşte funcţiile armonice respective coriştii se integrează omogen atunci cînd vocile sînt conduse clar, dar cu subtilitate şi fantezie. O defecţiune iniţială am aflat-o răsfoind caietele de acum 3—4 ani scoase de Casa centrală a creaţiei populare care pun la îndemîna coriştilor asemenea piese. Se impune astfel găsirea celor mai eficiente mijloace prin colaborarea Casei centrale a creaţiei populare cu Uniunea Compozitorilor pentru promovarea largă (nu numai la ansamblurile de frunte) a repertoriului de actualitate.

Aspect de la cursul de dirijat al şcolii populare de artă din Oradea.

Teatrul de Stat din Oradea.

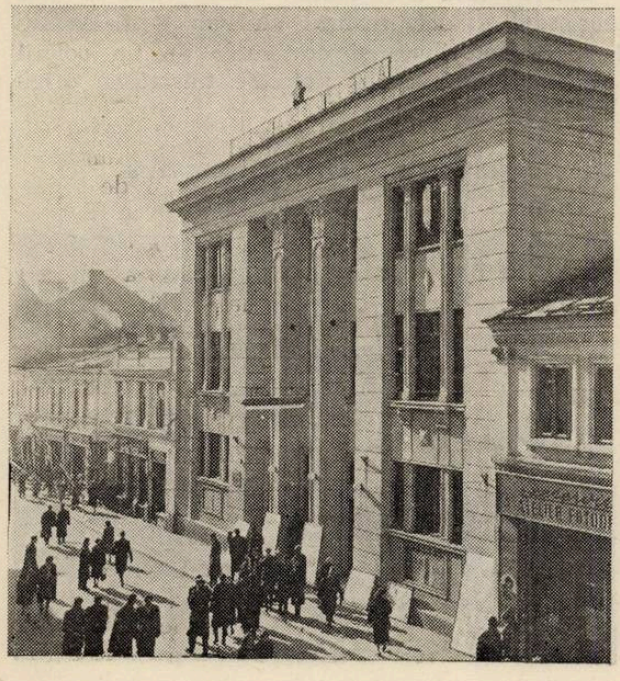


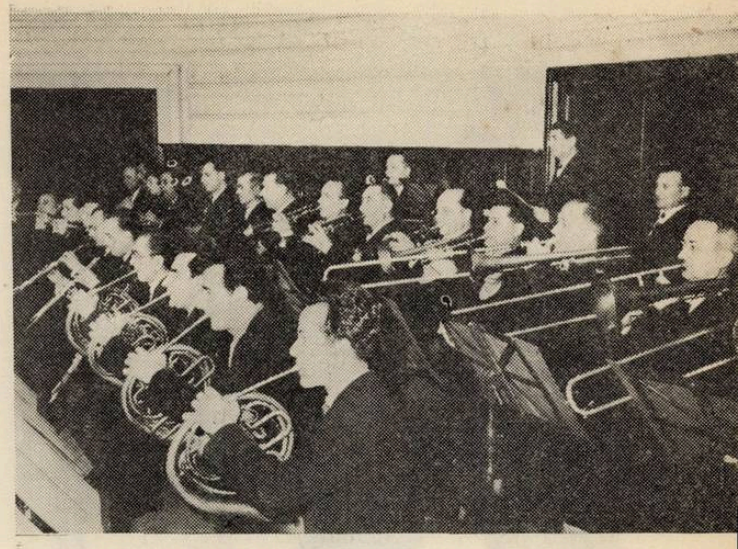
Paralel cu învăţămîntul muzical pentru amatori se desfăşoară cu intensitate, în oraşele ţării noastre, învăţămîntul artistic de specialitate, elementar şi mediu. Acesta are importanţă atît în viaţa muzicală prezentă cît mai ales în cea de perspectivă. O parte din aceste şcoli au şi contribuit la ridicarea nivelului profesional al orchestrelor din oraşele respective, prin împrospătarea lor cu elemente tinere. Alte şcoli, pînă de curînd formate numai din cursul elementar, au devenit acum şcoli de 12 ani, răspunzînd necesităţilor artistice locale. Interesul deosebit faţă de aceste şcoli este ilustrat de faptul că pentru clasele I ale Şcolii de muzică din Oradea au candidat 700 copii, permiţînd o selec-

ţionare deosebit de exigentă a celor mai bune talente. Şcoala de muzică din Craiova grupează 315 elevi care învaţă instrumentele de coarde şi de suflat şi pianul. Printre profesorii care predau se află mai mulţi tineri absolvenţi ai conservatoarelor „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi „Gheorghe Dima" din Cluj. Munca asiduă ce se desfăşoară aici se reflectă în producţiile date în cămine culturale, precum şi cu prilejul festivalurilor republicane ca de pildă cel din acest an. În cadrul activităţii specifice profesorii acestor şcoli se preocupă şi de unele probleme teoretice ale predării muzicii, ca de pildă profesorul Kirvai de la Oradea, care a elaborat metode şi studii pentru predarea viorii. Procesul de învăţămînt desfăşurat aci reclamă, alături de îmbogăţirea cu cadre noi tot mai bine pregătite, realizarea unor caiete de piese muzicale pentru uz didactic, axate pe specialităţi.

Spectacolele ansamblurilor artistice precum şi spectacolele de operă şi operetă constituie un mijloc deosebit de eficace pentru educaţia muzicală a publicului, pentru stîrnirea interesului faţă de muzica simfonică şi de cameră. Aceste spectacole se bucură de un viu interes din partea auditorilor. Deosebit de eficiente pentru educaţia muzicală a publicului, pentru mobilizarea oamenilor muncii prin intermediul artei, în avîntul constructiv, sînt spectacolele Ansamblului artistic „Nicolae Bălcescu" din Craiova şi ale Ansamblului de cîntece şi dansuri din Baia-Mare. Folosind cu predilecţie prelucrări din folclorul regional, aceste spectacole îngemănează muzica, dansul, recitarea, într-un tot artistic ce reflectă specificul vieţii de azi al acestor regiuni. Formele artistice utilizate sînt deosebit de variate, de la cîntecul simplu pînă la scene vocal-

Sediul Filarmonicii din Craiova.





Compartimentul suflătorilor Filarmonicii „Oltenia".

corale şi coregrafice. Un exemplu de utilizare creatoare a resurselor folclorice corespunzător posibilităţilor ansamblului îl constituie spectacolul Ansamblului din Baia-Mare „Cîntă Maramureşul", prezentat într-o atmosferă de adevărat entuziasm artistic nu numai în acest important centru muncitoresc, care în anii regimului democrat-popular a înflorit îmbrăcînd veşmîntul unui oraş modern, dar şi în multe din pitoreştile sate maramureşene. Compozitorul Constantin Arvinte, autor al muzicii spectacolului amintit, în colaborare cu compozitorul Viorel Doboş, îşi dau concursul la un nou spectacol aflat în pregătire.

Aceste ansambluri vădesc tendinţa de a-şi orienta repertoriul şi către operetă şi estradă. Acest lucru îl considerăm pozitiv, cu condiţia ca fondul predominant să-l constituie piese de actualitate adecvate ansamblurilor, obiectiv pentru care secţiile de cîntece de masă şi de muzică uşoară ale Uniunii compozitorilor pot să contribuie mult mai substanţial decît pînă în prezent. În lipsa unei muzici corespunzătoare, ansamblurile promovează un repertoriu operetistic adesea desuet, transformînd totodată pe interpreţii autentici ai bogatei noastre muzici populare în protagonişti improvizaţi de estradă şi operetă. Această simptomă nesatisfăcătoare este agravată de „concurenţa" unor formaţii artistice venite cu sau fără răspunderea OSTA şi ale căror manifestări nu întotdeauna vin în întîmpinarea unor exigenţe artistice ridicate. Aşa de pildă la unele spectacole de estradă care au avut loc la Baia-Mare au apărut cîntăreţi submediocri veniţi din Capitală, într-un cadru artistic improvizat, lipsit de răspundere.

Turneele de operă organizate cu concursul Filarmonicilor locale reprezintă un mijloc preţios pentru îmbogăţirea vieţii muzicale din aceste oraşe. La Craiova, Oradea, Satu-Mare asemenea reprezentaţii date de cîntăreţi din Bucureşti sau

In clasa profesorului Ştefan Alexandrescu de la şcoala de muzică din Craiova.

Cluj sînt întîmpinate cu săli arhipline şi viu comentate în rîndul publicului.

Opera „Răpirea din Serai" de Mozart a fost reprezentată în cîteva spectacole la rînd la Craiova, fiind urmărită de un public divers, de toate generaţiile. Cîntăreţii de la T.O.B. au susţinut un spectacol viu, deşi nu fără o anumită notă de teatral, de rutină. Valentin Teodorian a interpretat cu muzicalitate şi cu stil adecvat rolul lui Belmonte. În Constanţa, Elena Bîrju Soare a cîntat cu o bună nuanţare şi frazare, satisfăcînd mai puţin în registrul grav.

Caracterul de singspiel al acestei opere este într-o măsură supărătoare îngroşat tocmai în partea mai puţin fericită a spectacolului, şi anume cea vorbită. Atît Marius Zirra în rolul exclusiv vorbit al paşei Selim cît şi Vasile Diaconescu în rolul lui Pedrillo îndeosebi au şarjat aspectele de intrigă, transformînd-o într-un joc grotesc de efect ieftin, sensibil dăunător spiritului poetic mozartian (era de pildă de-a dreptul ridicolă pronunţia în accent moldovenesc a replicilor lui Pedrillo !).

Restrînsa formaţie alcătuită din membrii Filarmonicii „Oltenia" care şi-a dat concursul la spectacol a vădit un caracter destul de improvizat, lipsă de omogenitate şi alte scăderi care, după cîte ştim, nu sînt caracteristice pentru acest colectiv în plină dezvoltare.

Dirijorul Constantin Petrovici a contribuit cu autoritate la sudarea cîntăreţilor cu orchestra.

Pasiunea extraordinară cu care publicul a primit spectacolele colectivului T.O.B. aflat în turneu obligă la realizarea unei înalte calităţi în interpretare. De altfel publicul craiovean asistă cu deosebit interes la concerte, spectacole muzicale şi conferinţe muzical-educative, care contribuie vizibil la atragerea a noi cercuri de auditori.

Un interes asemănător au suscitat spectacolele date în această stagiune de către un ansamblu de la Opera din Cluj la Satu-Mare în colaborare cu orchestra simfonică locală, cu operele „Cavaleria Rusticană" de Mascagni şi „Paiaţe" de Leoncavallo. Asemenea manifestări au un rol activ şi în atragerea publicului larg către concertele simfonice, cuprinse în acelaşi ciclu de abonamente.

O expresie convingătoare a posibilităţilor Teatrului de operă din Timişoara ne-a dat-o spectacolul cu opera „Lakmé" de Delibes. Deşi era vorba de un spectacol cu totul obişnuit, atît publicul familiarizat cu ansamblul cît şi spectatorul oaspete puteau constata cu satisfacţie acel inedit al trăirii artistice care dă viaţă operei, ştergînd slăbiciunile convenţionalului şi rutinei. În rolul titular soprana Elena Botez dovedeşte bune însuşiri vocale naturale, o coloratură îngrijită şi expresivă, predilecţie pentru atmosfera lirică-poetică. Se remarcă pe alocuri imprecizii în intonaţie precum şi tendinţa de a ataca unele note mai ales în acut, printr-o vizibilă pregătire a vocii înainte de emiterea acestora, care dăunează calităţii lor. Mircea Emandi în rolul lui Gerald ne-a apărut ca un tenor cu frumoase calităţi vocale, dispunînd de un timbru maleabil, cald, puţin sombrat, cu bună dicţiune şi mişcare pe scenă. Mihail Gligor în Nilakantha se afirmă pătrunzător, sonor, cu un joc convingător.

Baletul, fără a fi excesiv de spectaculos, este admirabil gradat, realizat cu bun gust, calităţi la care contribuie şi costumele de un colorit sobru dar care evocă puternic trăsăturile origi-

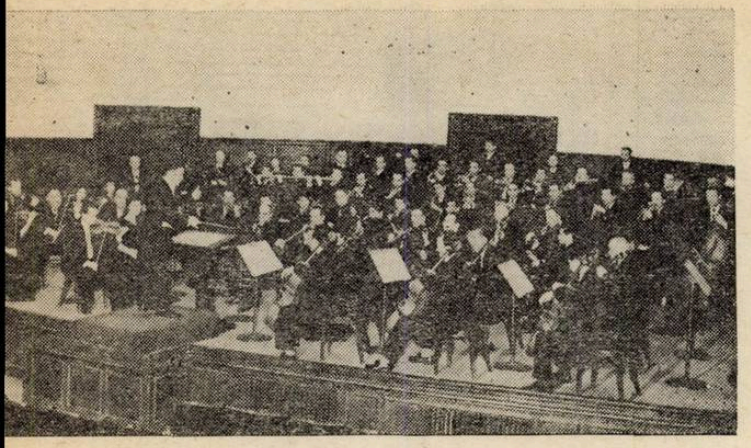
Corul şcolii de muzică din Craiova dirijat de profesor Gh. Stănescu.

nale ale indienilor aflaţi în trecut sub opresiunea colonialistă. Mai puţin interesante sînt decorurile care apar cam încărcate, cu accentuată notă idilic-pastorală. Dirijorul Mircea Popa are o contribuţie importantă la desfăşurarea cursivă, de perfectă continuitate a spectacolului, la perfecta omogenizare a interpreţilor.

O altă formă de mare eficienţă în procesul de educaţie muzicală a publicului este introducerea în concertele simfonice a unor arii din repertoriul liric curent. Am asistat la un asemenea concert susţinut de Orchestra simfonică de stat din Oradea sub bagheta lui Miron Raţiu, la care şi-a dat concursul mezzosoprana Iulia Buciuceanu. Ea a cîntat arii din operele „Carmen" de Bizet, „Samson şi Dalila" de Saint-Saëns, „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, precum şi Doina Stăncuţei de Tiberiu Brediceanu ş.a. Registrul amplu, omogen, tehnica vocală remarcabilă, dicţiunea clară, simţul dramatic, iată calităţi ale cîntăreţei, care au contribuit la buna reprezentare a genului liric pe estrada de concert. Interesul deosebit al publicului explică necesitatea lărgirii acestei forme de manifestare în toate centrele în care viaţa muzicală este susţinută de orchestre simfonice.

Orchestra simfonică din Oradea ca şi cele din Arad, Craiova, Satu-Mare şi din alte oraşe au deci rolul de a susţine un repertoriu simfonic şi uneori liric-simfonic menit să contribuie la popularizarea lucrărilor din ambele domenii ale muzicii. Deseori aceste orchestre colaborează cu ansambluri corale atît în localităţile respective cît şi în turnee prin centre apropiate ca şi la sate. Repertoriul acestor orchestre, axat cu preponderenţă pe lucrările de bază ale repertoriului simfonic, cuprinde şi lucrări noi romîneşti. La concertul menţionat mai sus al orchestrei din Oradea am putut asculta două părţi din Suita III de Ion Dumitrescu, executate cu înţelegerea atmosferei robuste, plină de colorit popular a muzicii, orchestra resimţindu-se însă de unele dificultăţi în ce priveşte executarea cu precizie a ritmurilor compuse. În primă audiţie în localitate am urmărit la Arad Concertul pentru orchestră de coarde al aceluiaşi compozitor, executat cu deplină stăpînire a problemelor ritmice şi de intonaţie, dar cu o frazare insuficient de conturată şi fără dozarea suficientă a planurilor sonore, ceea ce a estompat din expresia exuberantă, tinerească a lucrării. Se observă însă remarcabilele posibilităţi ale orchestrei de a aborda lucrări din repertoriul nostru contemporan. Aceeaşi concluzie ne-a oferit-o orchestra Filarmonică „Banatul" care, executînd pentru întîia oară poemul simfonic de Mauriciu Vescan, a redat pe deplin dinamismul lucrării, reliefînd convingător contrastele expresive. Această din urmă orchestră impune prin calităţile sale de ansamblu, care o situează printre cele mai bune din ţară. Însuşirile bine cunoscute ale orchestrei sînt puse în serviciul unui repertoriu din ce în ce îmbogăţit cu lucrări contemporane universale şi romîneşti. Astfel această Filarmonică, sub conducerea dirijorilor ei Mircea Popa şi Nicolae Boboc, a prezentat multe prime audiţii simfonice — unele pe ţară — din creaţia lui Prokofiev, Şostakovici, Bartok, Honegger, Orff, Lutoslavski etc., ceea ce se repercutează pozitiv atît asupra orizontului publicului cît şi al orchestrei. Am ascultat-o acompaniind pe violonistul Petre Lefterescu în Concertul nr. 3 în sol major de Mozart — solistul fiind bine pus la punct în ce priveşte tehnica şi păstrînd o sobrietate corespunzătoare stilului clasic — şi în Poemul de

Corul şi orchestra şcolii de muzică din Craiova.



Filarmonica Oltenia din Craiova.

Chausson unde tînărul violonist lasă de dorit o mai mare vibraţie interioară, o mai intensă reliefare a contrastelor specifice muzicii romantice. Orchestra ne-a reconfirmat calităţile ei în Simfonia IV-a de Schumann, condusă cu dezinvoltură şi suflu dramatic de Nicolae Boboc.

Un ansamblu de asemenea demn de o caldă apreciere este Orchestra Filarmonică din Arad, aflată în sensibil progres în ultimul timp, remarcîndu-se îndeosebi buna sonoritate şi frazare a instrumentelor de coarde (favorizată mult şi de acustica deosebită a sălii Palatului Culturii). Am urmărit orchestra condusă atunci de tînărul dirijor Alexandru Munteanu din Satu-Mare, care a imprimat Simfoniei V de Ceaikovski o notă de grandoare şi dramatism. A. Munteanu, care şi-a însuşit din plin meşteşugul conducerii orchestrei, dirijînd fără partitură, trebuie să-şi lărgească posibilităţile de variaţie a gesticei în scopul unei reliefări nuanţate a muzicii, al transmiterii mai diferenţiate a conţinutului acesteia. Acest deziderat a ieşit mai puternic în evidenţă în interpretarea Concertului pentru pian nr. 1 de Beethoven, cu care prilej tînărul pianist Dan Grigore a trebuit să facă eforturi sporite pentru a reda în colaborare cu orchestra variatul conţinut al lucrării.

Opera de Stat din Timişoara.

Coleg cu Alexandru Munteanu la clasa de dirijat a profesorului Antonin Ciolan de la Conservatorul clujean, dirijorul Miron Raţiu din Oradea conduce cu competenţă şi cu o vie trăire artistică, stăpînind merituosul ansamblu. În Simfonia V (Reforma) de Mendelssohn-Bartholdy el a realizat o pagină plină de căldură şi efuziune romantică, nelăsînd pentru reproş decît o anumită lungire a Andantelui şi pe alocuri nepunerea la punct a unor detalii. Alături de aceşti dirijori, la ridicarea calităţii instrumentiştilor din orchestră contribuie în largă măsură aportul dirijorilor Ian Hugo Huss la Arad şi Remus Georgescu la Oradea, ambii absolvenţi de curînd ai Conservatorului bucureştean. Îndeosebi la Oradea se pune problema ridicării nivelului profesional al unor instrumentişti la cel al restului orchestrei, iar la Arad se pune problema unei mai eficiente acţiuni de atragere a publicului, începînd în primul rînd cu profesorii de muzică din localitate, chemaţi să antreneze tineretul către manifestările de artă.

O mare importanţă în activitatea culturală de pe aceste meleaguri o are Orchestra simfonică de stat „Glinka" din Satu-Mare. Această formaţie contribuie asiduu la educaţia muzicală a publicului din localitate şi în mare măsură a celui din alte centre muncitoreşti. În acest sens sînt de citat concertele date în stagiunea curentă în numeroase întreprinderi din Satu-Mare, la Baia-Mare, în gospodării colective din raionul Negreşti ş.a.

Concertul simfonic condus de dirijorul Alexandru Fischer ne-a dovedit seriozitatea muncii depusă de acest ansamblu care se străduieşte să obţină interpretări îngrijite şi atrăgătoare. Simfonia „Eroica", executată cu un aparat orchestral destul de redus, a avut totuşi dramatismul şi strălucirea sonoră necesare (exceptînd poate Scherzoul, cîntat prea prudent), iar acompaniamentul Concertului pentru vioară de Brahms a fost bine pus la punct, ca precizie ritmică şi echilibru al sonorităţilor, dînd posibilitate solistului Mihai Constantinescu să redea lucrarea cu toată interiorizarea.

Pretutindeni am constatat necesitatea stringentă a concursului pe care este chemat să-l dea critica bunei desfăşurări a vieţii muzicale. De la cronica ce ar trebui să apară în ziarele locale pînă la însemnările criticilor consacraţi (dintre care mulţi încă n-au făcut cunoştinţă cu orchestrele şi în genere cu viaţa muzicală a unora din aceste localităţi), iată ce se impune pentru popularizarea frumoasei activităţi desfăşurate aici, pentru atragerea unor cercuri şi mai largi de ascultători.

Igor Moiseev

Cine n-a auzit de Igor Moiseev și de colectivul de dansuri populare creat de el cu 25 de ani în urmă ? Din R. P. Chineză pînă în S.U.A. și Canada, din Franța și Anglia pînă în Japonia, din R. D. Germană și R. F. Germană pînă în Cuba, din R. P. Polonă pînă în Mexic, pretutindeni anunțarea unor spectacole cu celebrul ansamblu sovietic a stîrnit — și stîrnește — un interes uriaș, iar masele de spectatori de pe toate continentele răsplătesc prin îndelungi aclamații înalta măiestrie a dansatorilor care, pentru prima oară, au introdus în arta profesională coregrafică genul dansului popular.

Recunoscînd meritele deosebite ale lui Igor Moiseev în direcția creerii și conducerii acestui ansamblu, devenit pe bună dreptate celebru, guvernul sovietic i-a acordat titlul de artist al poporului al U.R.S.S. și de trei ori Premiul de Stat. Felurite distincții i-au fost acordate lui Igor Moiseev și în alte țări, ca de pildă, în S.U.A., cheile orașului San Francisco și Premiul I al revistei „Dance Magazine" din New York, acest din urmă premiu fiind înmînat pentru prima oară unui cetățean străin. In Cuba, spectacolele ansamblului Moiseev au stîrnit un entuziasm indescriptibil, determinînd guvernul țării, să-i ofere, drept mulțumire și omagiu, drapelul Cubei revoluționare.

Ansamblul a fost la rîndul său entuziasmat de cele văzute în Cuba. Nici o mirare că după o scurtă introducere, în cursul căreia Moiseev ne vorbește în general despre strădania colectivului de a crea numere de dans inspirate din viața contemporană — cum a fost de pildă, cu ani în urmă, dansul „Partizanii", inclus în programul prezentat la un turneu anterior al formației în țara noastră —, strălucitul maestru coregraf sovietic evocă în cuvinte calde elanul revoluționar și patriotismul înflăcărat al poporului cuban.

— Colectivul nostru a fost profund impresionat de avîntul extraordinar ce însuflețește astăzi poporul cuban. Am socotit de aceea de datoria noastră să înfățișăm într-un dans o sinteză a vieții actuale a acestui eroic popor. Sarcina era grea. Nu era vorba să dansăm pe o muzică cubană, ci să exprimăm prin mijloacele specifice ale artei coregrafice ceea ce ni s-a părut esențial în modul de viață și în preocupările poporului din îndepărtata insulă din Marea Caraibelor.

Ne-am propus ca numărul să redea în primul rînd ideea că poporul cuban nu vrea, cu nici un chip, să lase să-i scape din mîini libertatea atît de greu cucerită. In acest scop era necesar să oglindim un aspect caracteristic al vieții cubane de azi, în care pentru fiecare cuban — și chiar pentru aproape fiecare din frumoasele femei cubane — arma automată a devenit un obiect de care nu se desparte niciodată, — decît poate atunci cînd o pune, pentru cîteva clipe, la o parte, pentru a lua în mîini chitara.

In al doilea rînd era necesar să arătăm marile succese obținute în domeniul construirii unei economii naționale multilateral dezvoltate și în acela al lichidării, prin mijloace eroice, a analfabetismului, plaga rămasă moștenire de pe urma regimului burghez.

Toate aceste aspecte au fost introduse în numărul nostru intitulat „Viva Cuba", pe care l-am inclus și în programul actualului turneu în R.P.R. Ca loc al desfășurării dansului am imaginat o mare piață publică, în genul pieții José Marti din Havana, în care au loc uriașe mitinguri, începute printr-un discurs al lui Fidel Castro și terminate prin mari serbări populare, în mijlocul cîntecului și dansului general.

Un alt număr mai recent realizat, în care evocăm un aspect al vieții contemporane, este cel intitulat de noi „Inapoi la maimuță". Este un dans conceput de pe o poziție publicistică și construit prin mijloacele pamfletului, cu ajutorul căruia ne propunem să satirizăm pe tinerii din occident care au căzut pradă isteriei rock-and-roll-ului. Noi nu ne-am sfiit să prezentăm acest număr și în cadrul turneului întreprins în S.U.A. și pot să vă asigur că am repurtat un mare succes. Unele ziare americane au sfătuit chiar pe părinții care vor să-și ferească copiii de morbul rock-and-roll-ului, să-i trimită la spectacolul ansamblului sovietic.

Desigur, însă, că prima noastră sarcină este și rămîne prezentarea dansurilor popoarelor din U.R.S.S. Avem în această direcție o tradiție veche de 25 de ani, pe care nu o continuăm în chip mecanic, ci ne străduim să o îmbogățim neîncetat. Noi nu ne propunem să fotografiem folclorul, ci să extragem din popor aspecte ale artei sale, restituindu-i-le sub o formă stilizată, prelucrată. După părerea noastră, limitarea la culegerea folclorului și la punerea lui la păstrare poate duce la veștejirea și moartea artei populare, așa după cum limbile antice au murit deoarece nu au mai fost vorbite. Folclorul trebuie nu numai cules, ci și dezvoltat. In acest fel s-au ocupat de folclor cei mai buni reprezentanți ai culturii diferitelor popoare : așa a procedat Pușkin cu povestirile populare pe care le-a cules și le-a redat apoi sub o formă prelucrată, așa și-a înțeles și marele dv. compozitor Enescu misiunea. A nu folosi bogăția nesecată a folclorului ni se pare desigur o imensă greșeală, dar a-l utiliza fără a-l dezvolta creator poate deveni chiar periculos, prin aceea că redarea lui sub o formă naturalistă ne trage spre trecut.

— Vă rugăm să ne vorbiți despre mijloacele folosite pentru reîmprospătarea cadrelor ansamblului.

— Pe lîngă ansamblul nostru funcţionează o şcoală de 5 ani, în care se studiază atît dansul clasic, cît şi dansul de caracter şi cel popular. Ca bază pentru studiu se folosesc în largă măsură elemente din repertoriul ansamblului. Elevii asistă totodată şi la repetiţiile colectivului nostru, ceea ce le permite să-şi însuşească stilul practicat de noi prin metoda observaţiei. Programul şcolii urmăreşte să dea viitoarelor noastre cadre cunoştinţele profesionale de care vor avea nevoie cînd vor activa ca membri ai ansamblului. Varietatea numerelor incluse în spectacolele noastre impune stăpînirea unei mari diversităţi de stiluri şi de

mijloace expresive şi a unei tehnicităţi avansate. Desigur, toate acestea nu pot fi obţinute doar în timpul şcolii. De aceea studiul pentru perfecţionarea măiestriei continuă mereu şi în cadrul ansamblului.

— Ce metode folosiţi pentru a vă procura lucrările muzicale necesare spectacolelor dv.? Şi cum asiguraţi realizarea legăturii organice între muzică şi dans?

— Metodele diferă, în funcţie de natura dansului. Dacă e vorba de un dans pe o temă contemporană sau pe una fantastică, recurgem la un compozitor, care colaborează cu maestrul coregraf din clipa zămislirii ideii dansului. Dacă dansul are un caracter folcloric, pornim de la o muzică existentă şi de la o simplă schemă a subiectului, urmînd ca muzica, o dată definitivată, să ajute la concretizarea subiectului. Să încerc să ilustrez această metodă de lucru printr-un exemplu. In programul nostru există o suită de dansuri populare moldoveneşti intitulată „Mocanul şiret", care are ca erou central un ţăran isteţ ce trage lumea pe sfoară, — un fel de Păcală. Cînd ne-am propus să realizăm acest dans, nu aveam în minte decît această idee, expusă mai înainte. Am plecat la Chişinău şi am ascultat la postul de radio local, timp de 3 zile, un mare număr de piese de muzică populară moldovenească. In cele din urmă am găsit o temă de joc care mi-a reţinut atenţia şi cu ajutorul căreia am putut trece la clarificarea subiectului în amănunte. Am conceput apoi subiectul pe această muzică, ce exista acum în mod concret. Mi se pare că metoda aceasta de pornire este cea mai indicată, pentru a evita ca muzica să corespundă doar în mod formal subiectului.

Cînd subiectul este definitivat pînă la ultimul detaliu, se trece la orchestrare, operaţie de mare răspundere, în cursul căreia orchestratorul se străduieşte să urmărească, prin mijloacele specifice ale artei şi tehnicii sale, intenţiile maestrului coregraf. Cred că în acest fel asigurăm o legătură strînsă între muzică şi dans.

Mai adaug că orchestra noastră nu e prea mare, pentru a favoriza mobilitatea întregului ansamblu. Ea are structura de bază a unei orchestre simfonice mici (32 de persoane), ceea ce nu o împiedică să facă faţă sarcinii de a reda stilurile muzicale populare ale unui mare număr de naţionalităţi.

— V-am propune să abordaţi acum un domeniu de care ştim că v-aţi ocupat recent, în cadrul unui articol publicat în ziarul „Izvestia": acela al muzicii uşoare. N-aţi vrea să sintetizaţi, pentru cititorii noştri, ideile care v-au determinat să întreprindeţi acest pas?

— Cu plăcere. Este vorba în primul rînd de constatarea că cei mai mulţi compozitori de muzică uşoară neglijează un fapt esenţial: acela că o creaţie de acest gen este aproape de regulă destinată să constituie baza muzicală pentru ceea ce aş denumi „dansul cotidian". La compunerea unei lucrări de muzică uşoară nu este de aceea suficient să se aibă în vedere doar melodia, armonia etc., ci şi elementul de mişcare fizică, de care această muzică este indisolubil legată.

Problema dansului cotidian mă preocupă intens de la o vreme. Consider că ne lipseşte un dans al nostru, sovietic, pe care să-l putem opune dansului apusean, adeseori pe bună dreptate criticat. A sosit, cred, momentul să ne încrucişăm practic spadele cu estetica dansului cotidian occidental. Sarcina de a crea un dans sovietic, pornind de la concepţiile noastre etice şi estetice, este desigur grea, dar cu atît mai mult deosebit de atrăgătoare. Noi ne-am propus să găsim o soluţie în cadrul ansamblului nostru. Nu am certitudinea că vom reuşi să rezolvăm măcar în parte această problemă, dar sarcina rămîne nobilă şi noi ne-o asumăm cu convingerea că ţelul merită toate eforturile. S-ar putea să pornim de la un dans popular, deşi multe din aceste dansuri, născute în trecut în legătură cu un anumit proces de muncă, nu mai sînt astăzi practicate în mod concret de popor, odată ce cauza care le-a generat a dispărut. Cred mai degrabă că va trebui să găsim un sîmbure de dans, care să sintetizeze felul nostru de a percepe astăzi viaţa. Va fi o muncă de creaţie originală, dar nu ruptă de tradiţie.

Crearea unui dans cotidian sovietic nu constituie, evident, unica noastră preocupare actuală. In permanenţă se nasc la noi embrionii unor idei inedite, se dezvoltă şi se transformă în noi sarcini. Iar baza o constituie legătura cu viaţa. De aci ne tragem seva artei noastre.

* * *

Revederea cu ansamblul condus de Igor Moiseev ne-a provocat aceeaşi încîntare, ca şi în celelalte patru rînduri, în care colectivul maeştrilor artei coregrafice populare sovietice a mai poposit pe meleagurile noastre. Desigur, dansatorii sînt numai în parte aceiaşi. Alături de cei din generaţii mai mature, pe care i-am putut admira cu alte prilejuri, au apărut dansatori noi, tineri, care se

produc pentru prima dată în țara noastră. Cele trei generații de artiști, din care este constituit în momentul de față ansamblul, alcătuiesc însă la un loc un tot atît de omogen, atît de perfect sudat, încît, dacă n-ar fi chipurile radiind tinerețe ale unora dintre dansatori, am putea crede că întregul colectiv activează în această formație de 25 de ani.

Numerele spectacolului se succed într-o ordine determinată de necesitatea de a alterna dansuri de ansamblu cu dansuri individuale sau pe grupuri mici, dansuri populare cu dansuri de caracter sau scenete coregrafice. Ceea ce caracterizează însă totalitatea acestor producții atît de diverse, este perfecțiunea sincronizării mișcărilor în interiorul ansamblului ca și în raporturile dintre execuțiile individuale și cele ale ansamblului, îmbinarea ideală între înalta măiestrie tehnică și o vitalitate, o prospețime, un antren, care captivează fără rezerve spectatorii.

„Vara" — din suita rusă „Anotimpurile". Cînd cortina se dă înlături, în mijlocul scenei se află o pereche de dansatori în alb. In spatele lor, un grup de fete îmbrăcate în costume multicolore. Apoi intră în scenă băieții. Din ansamblu se desprind ba trei fete, ba trei flăcăi, în mișcări coordonate cu o precizie uimitoare. Dansul se întețește pînă ce capătă aspectul unei petreceri populare, desfășurate în mijlocul unei veselii exuberante.

„La patinaj". O fată subțire, în costum negru de patinaj (Alla Mankevici), înaintează de parcă ar aluneca pe luciul gheții ; pe alocuri, în evoluția ei se disting elemente de balet clasic, pe poante. Apare un băiat, partenerul ei (Ravil Husainov) ; acesta se avîntă în salturi acrobatice, apoi execută cu fata în negru figuri clasice de balet pe gheață, încît spectatorul are iluzia că totul se petrece pe patine. Intervine un dansator comic (Vasili Savin), care realizează, cu mijloace simple, efecte de un haz irezistibil. Trio-ul „patinează", executînd figuri ce par a sfida legile gravității.

„Polka peste picior". In costume naționale estoniene, o pereche (Tamara Zeifert, artistă a poporului a R.S.F.S.R., și Borin Berezin) interpretează un dans comic, înfierbîntîndu-se treptat în vîrtejul polcii. La urmă, o „poantă" neașteptată : băiatul se „prăbușește", ca istovit de eforturile la care l-a supus partenera.

„Dans calmuc". Trei bărbați în negru dansează pe muzica unei armonici. Figurile devin din ce în ce mai complicate. Trepidații amenințătoare alternează cu elanuri spectaculoase, în cursul cărora dansatorii par a-și lua zborul.

„Dans rus de ansamblu". Șaisprezece perechi evoluează cu mișcări grațioase, se desfac și se unesc la loc cu o precizie de mecanism de ceasornic. Dansul devine din ce în ce mai viu, transformîndu-se într-un iureș general, totul decurgînd în continuare cu aceeași precizie uluitoare. In final, o nouă „poantă" : dansatorii se retrag treptat în culise, în scenă rămînînd la urmă doar o unică pereche, ce pare „surprinsă" de a se vedea singură, față în față cu publicul.

„Mocanul șiret" — suită de dansuri moldovenești. Incepe cu mimarea unei scene, în care un țăran moldovan, mic de statură, dar isteț și hîtru (același Vasili Savin din „La patinaj", un dansator plin de fantezie) păcălește un întreg grup de consăteni. Apare și un grup de fete în costume de o rară frumusețe (fuste galbene sau roșii, pieptare negre brodate cu fir de aur) ce execută un fermecător dans lent, după care evoluțiile din ce în ce mai pline de temperament ale ansamblului se îmbină cu scenele, de un umor suculent, în care micul „Mocan șiret" îl învață pe un lungan timid (Lev Golovanov, artist al poporului al R.S.F.S.R.) cum să procedeze pentru a cuceri inima uneia din frumoasele satului (Olga Moiseeva).

„Dans uzbec". Un singur dansator (Serghei Țvetkov), acompaniat de un instrument de percuție specific uzbec, ilustrează pentru început, prin mijloace mimice de o mare sugestivitate, efectele triste la care duce lăcomia. Apoi dansează, în timp ce lasă să coboare încet o farfurie de pe cap pe spate și apoi o face să se ridice înapoi pe cap, de asemeni în timpul dansului. Uimitor !

„Ciobanii" — dans al păstorilor din Karabah. Trei dansatori îmbrăcați cu căciuli și șube grele și ținînd în mîini bîte lungi, execută un dans ciobănesc greoi, realizînd figuri surprinzătoare cu bîtele.

„Viva Cuba". Unul din punctele culminante ale spectacolului. Un tablou impresionant, înfățișînd forța și unitatea moral-politică a poporului cuban prin mijloace pur coregrafice. Conținutul de idei expus de Moiseev în decursul convorbirii prinde viață, ia forme concrete, de o putere de convingere irezistibilă. Arma și chitara, prezente în mîinile majorității dansatorilor simbolizează vigilența poporului înarmat și bucuria de viață a unor oameni liberi.

Suita marinărească „O zi pe vapor". Diferitele momente ale unei zile pe un vas militar sînt redate

cu fantezie și ingeniozitate. Din nou, Vasili Savin este prezent cu izbutite momente comice. Scena ungerii și pornirii motoarelor prilejuiește ansamblului o realizare de adevărată virtuozitate colectivă : motoarele, pistoanele și celelalte utilaje existente în sala mașinilor a unui mare vapor sînt „interpretate" de oameni, care îndeplinesc mișcări de o exactitate și o sugestivitate cu adevărat unică.

„Dans țigan". Dans de grup mai redus, punînd în valoare măiestria fiecărui dansator în parte și armonia încîntătoare a mișcărilor de ansamblu.

„Vechi cadril", din ciclul „Tablouri din trecut". Patru perechi evocă atmosfera dansurilor de societate din Rusia veche. Nota de umor se unește cu îndemînarea extraordinară, cu care dansatorii execută fulgerătoare schimbări de partener.

„Gopak", din suita „Vestitoarele primăverii". Din nou un dans de ansamblu de mare virtuozitate. Rîndurile se desfac și se reîmpletesc necontenit, în timp ce un dansator execută, deasupra întregii formații, un neașteptat salt de înaltă virtuozitate, iar alții, desprinzîndu-se din ansamblu, se dezlănțuie în piruete ametitoare sau în diverse figuri deosebit de complicate, ce denotă că fiecare din ei este un maestru al artei coregrafice. Încă unul din punctele culminante ale spectacolului.

„Inapoi la maimuță". Satira la adresa amatorilor de rock-and-roll este într-adevăr demascatoare : isterie colectivă, desumanizare, răcnete, tremurături, comportări ce nu mai au nimic comun cu dansul, totul este pus în mișcare pentru a provoca desgustul față de această degradantă manifestare a „modului de viață american".

In încheiere, o caldă apreciere la adresa orchestrei (dirijor Nikolai Nekrasov) : se cîntă nuanțat, cu antren și cu o remarcabilă fidelitate stilistică, în ciuda faptului că muzica are o proveniență națională foarte diversă (rusă, ucraineană, estonă, moldovenească, cubană, americană etc.).

Un spectacol admirabil, demn de cele mai neprecupețite laude. O pildă de tratare creatoare a folclorului și de ancorare în realitatea clocotitoare a vieții de azi.

Kurt Sanderling

Numele dirijorului Kurt Sanderling a fost, ani de-a rîndul, indisolubil legat de acela al cunoscutelor orchestre simfonice ale Radiodifuziunii din Moscova și Filarmonicii din Leningrad, pe lîngă care maestrul german — nevoit să se expatrieze încă din 1936, ca urmare a persecuțiilor suferite sub regimul hitlerist — a funcționat vreme de 25 de ani. Cea mai mare parte a acestui lung interval de timp, Sanderling a petrecut-o, alături de reputatul șef de orchestră sovietic, Evghenii Mravinski, ca dirijor permanent al Filarmonicii din Leningrad, împreună cu care a repurtat succese răsunătoare în U.R.S.S. ca și în cadrul a numeroase turnee peste hotare, în R. F. Germană, R. S. Cehoslovacă, R. P. Polonă, Elveția, Austria, Finlanda, Japonia etc. Una din înregistrările realizate cu această prestigioasă formație — Simfonia IV de Ceaikovski — a fost de altfel distinsă în Franța cu unul din marele premii ale discului pe anul 1957.

In anul 1960, Kurt Sanderling s-a reîntors în patrie, preluînd conducerea Orchestrei simfonice municipale din Berlinul democrat (Städtisches Berliner Sinfonie-Orchester). De atunci, el a devenit o personalitate marcantă a vieții muzicale din R. D. Germană.

Prima noastră întrebare, în cursul convorbirii pe care ne-a acordat-o cu multă bunăvoință, s-a referit la îndelungata sa activitate pe lîngă Filarmonica din Leningrad.

— *Este o mare fericire pentru un dirijor,* — ne-a declarat Kurt Sanderling — *de a avea prilejul să lucreze cu Filarmonica din Leningrad. Aceasta nu numai din cauza calității excepționale a orchestrelor simfonice ale instituției — sînt două, ambele aproape la fel de bune —, cît mai ales datorită admirabilului spirit de lucru ce domnește printre artiști și condițiilor într-adevăr ideale care se oferă interpreților. Fiecare instrumentist se simte acolo răspunzător, în egală măsură, pentru ceea ce realizează personal, ca și pentru producția ansamblului. De aceea, a intrat în tradiția celor două orchestre ca paralel cu pregătirea concertului imediat următor, să se studieze pe grupe și repertoriul înscris în programele concertelor de perspectivă mai îndepărtată. Lipsa oricărui spirit funcționăresc, birocratic, se manifestă, de pildă, și prin aceea că, după terminarea repetiției zilnice oficiale, membrii orchestrei rămîn adeseori în continuare, încă 1—2 ore, pentru a-și desăvîrși cunoașterea partiturii, apelînd în acest scop la sprijinul dirijorului sau al primului concertmaestru, care nu refuză niciodată o asemenea solicitare. Dacă adaug la toate acestea o sală de concerte cu o acustică excepțională și numeroasele săli de repetiție ale Filarmonicii, veți înțelege mai bine entuziasmul meu în legătură cu instituția la care am funcționat vreme de aproape 20 de ani.*

In prezent mă străduiesc să introduc și la orchestra berlineză pe care o conduc, același spirit al responsabilității instrumentiștilor față de opera interpretată.

— Pentru că am ajuns să vorbim despre munca dv. actuală, v-am ruga să ne evocați, în scurte cuvinte, viața muzicală din capitala R. D. Germane și activitatea Orchestrei simfonice din Berlin.

— In momentul de față, stagiunea simfonică din Berlinul democrat este asigurată de patru orchestre. Cea condusă de mine are sarcina exclusivă de a da concerte simfonice, în timp ce celelalte trei se manifestă pe podiumul sălii de concerte într-o măsură mai redusă, avînd de făcut față unei activități curente de altă natură. In această din urmă categorie intră, cu cîte 8 concerte pe stagiune, Orchestra Operei de Stat (Berliner Staatskapelle), avînd pe Franz Konwitschny ca dirijor principal, și Orchestra Operei Comice, cu dirijorul ei principal Kurt Masur, pentru ca Orchestra simfonică a Radiodifuziunii (dirijor principal Rolf Kleinert), care are în principal sarcini specifice de înregistrări, să prezinte aproximativ 10—15 concerte pe stagiune. Cele două orchestre ale operelor concertează chiar în sălile lor de spectacole, iar Orchestra Radio la Teatrul „Metropol".

Continuitatea stagiunii simfonice este asigurată de orchestra a cărei conducere o dețin. Cele cca. 30 de concerte pe stagiune, pe care le prezentăm, se împart în patru cicluri, a cîte 7—8 concerte fiecare, desfășurate simultan de-a lungul întregii stagiuni.

Un prim ciclu de concerte serale, conduse exclusiv de mine, cuprinde numai simfonii din marele repertoriu universal. Astfel, de pildă, în stagiunea 1962—1963, vom prezenta, în cadrul acestui ciclu, simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Ceaikovski, Mahler, Dvorak, Sibelius, Prokofiev și Șostakovici.

Concertele ciclului al doilea, de asemeni seral, vor fi conduse în stagiunea viitoare atît de mine și de colegul meu Paul Dörrie, cît și de dirijori oaspeți, printre care se numără Kiril Kondrașin (U.R.S.S.), Vaclav Smetacek (R. S. Cehoslovacă), Georges Sebastian (Franța), Heinz Bongartz și Rudolf Mauersberger (Dresda) etc. Programele acestor concerte sînt variate, incluzînd și lucrări solistice cu interpreți de valoare, printre care se numără Igor Oistrach, Iakov Zak (U.R.S.S.), Radu Aldulescu ș.a.

Ciclul al treilea are o structură asemănătoare cu cel de-al doilea, cu deosebirea că manifestările sale se desfășoară duminică dimineața și că dirijorii sînt aproape exclusiv din R. D. Germană.

In fine, al patrulea are o destinație specială: se adresează publicului nostru de mîine, elevilor de școală. In acest scop, programele concertelor cuprind lucrări de un grad de dificultate mediu, iar repertoriul este, în ansamblul lui, coordonat cu planul de învățămînt muzical din școlile medii, respectîndu-se, pe cît posibil, dorințele profesorilor de muzică. La începutul concertelor au loc scurte conferințe introductive.

In general se poate spune că s-au schimbat multe în viața muzicală a Berlinului democrat, în comparație cu situația din trecut. Avem un public nou, provenit dintr-o clasă socială ce nu avea altă dată acces în sala de concert, programele sînt alcătuite cu îngrijire, pentru a cuprinde atît lucrări clasice (în sensul larg al cuvîntului, de la Bach la Richard Strauss), cît și creații ale muzicienilor germani contemporani și ale compozitorilor din U.R.S.S. și țările de democrație populară. Rezultatele nu au întîrziat să apară: există un mare interes pentru concertele noastre, iar numărul abonaților s-a dublat în ultimii doi ani. Aceasta în ciuda marilor dificultăți de care ne lovim.

— Despre ce dificultăți e vorba?

— Să vă dau un singur exemplu. Distrugerile masive prilejuite de ultimul război la Berlin au dus, între altele, și la situația că nu dispunem de o sală de concert corespunzătoare, din care cauză manifestările noastre au loc în sala — desigur cuprinzătoare ca număr de locuri, dar nu întru totul propice pentru concerte simfonice — a Teatrului „Metropol". In planurile guvernului nostru este însă prevăzută construcția unei săli adecvate în viitorul apropiat.

— Să revenim, cu voia dv., la activitatea dirijorală pe care o depuneți. Se limitează ea numai la domeniul simfonic sau cuprinde și genul operei?

— M-am ocupat adeseori, în decursul carierei mele, de genul teatrului liric. La Moscova, de exemplu, am prezentat, sub formă de concert, ciclul integral al operelor lui Mozart, în decurs de mai multe stagiuni (o dată în 1936—1937, apoi în 1946—1948). La Leningrad am asigurat conducerea spectacolelor „Fidelio" și „Vasul fantomă" în sala lui „Malîi Opernîi Teatr", iar la Opera de Stat din Berlin, „Boris Godunov", în noua orchestrație a lui Șostakovici. Totuși, sînt și rămîn în principal un dirijor de concert simfonic.

— Aveți preferințe în ce privește repertoriul simfonic?

— E greu de spus. Programele concertelor mele cuprind lucrări foarte variate ca stil și epocă, de la preclasici pînă la Șostakovici, Prokofiev și Stravinski. Totuși, dacă mă gîndesc mai bine, parcă ar exista o preferință pentru creația clasicilor germani, înțelegînd prin aceasta o epocă ce pornește de la Händel — Mozart pînă la Brahms. Cu muzica contemporană care explorează străfundurile prea intime ale firii omenești nu am prea mare afinitate. Sînt mai degrabă pentru o muzică ce afirmă puternic vitalitatea umană.

— Dacă discuția a ajuns la concepția dv., n-ați vrea să vă expuneți punctul de vedere în ce privește misiunea dirijorului contemporan?

— Dirijorul este — dacă mă pot exprima astfel — creatorul adjunct al operei, cu toate obligațiile și libertățile care decurg din această situație. Obligația sa principală este de a respecta spiritul operei; libertatea sa, de a reda opera așa cum o simte. Intre aceste două aspecte — numai aparent contradictorii — ale misiunii sale, se cere să existe o armonioasă îmbinare. Să încerc să mă explic mai în detaliu.

Orice notație muzicală reprezintă în fond un compromis. Ritmul este, pe de altă parte, un element al muzicii, care nu trebuie înțeles în mod mecanic. Dinamica, la rîndul ei, impune o înțelegere bine diferențiată: dacă, de pildă, Ceaikovski notează într-un „tutti" orchestral, mențiunea „fff" la toate instrumentele și dirijorul execută întocmai această indicație, rezultatul va fi că se vor auzi numai alămurile; esențial este să se obțină impresia generală de „fff", nu să cînte efectiv toate instrumentele așa cum a notat compozitorul.

A respecta spiritul operei nu înseamnă în mod necesar a executa notația „ad litteram". Dirijorul trebuie să aibă ca principală preocupare redarea operei în conformitate cu ceea ce a simțit autorul și nu cu modul în care se cînta pe vremea autorului. Trebuiesc trezite aceleași sentimente, chiar dacă se folosesc alte mijloace. Nu mi se pare, de exemplu, un sacrilegiu, dacă într-o simfonie de Beethoven se dublează suflătorii de lemn față de ceea ce a prevăzut autorul în partitură. Astăzi există alte instrumente, alte săli, alt fel de programe de concert, se cîntă mai diferențiat decît au notat, uneori în chip sumar, compozitorii clasici. Cînd prezint o lucrare de Händel, Mozart sau Beethoven, încerc să mă comport ca și cînd partitura originală ar avea încă cerneala umedă. Este limpede pentru mine, că dirijorul nu trebuie să întreprindă o activitate arhivistică, nu trebuie să caute să execute o lucrare exact ca pe vremea autorului, ci că are datoria s-o înfățișeze în așa fel, încît să facă pe contemporanii săi să vibreze azi, cu toată capacitatea lor emoțională, pentru o creație concepută cu secole în urmă.

— Ați pomenit numele lui Händel și Beethoven, care figurează pe afișul concertului dv. cu Filarmonica bucureșteană. N-ați vrea să comentați, prin prisma vederilor dv., interpretarea pe care înțelegeți s-o dați lucrărilor respective ?

— *Printr-o interesantă coincidență, atît Concerto grosso în re minor de Händel, cît și Simfonia VIII de Beethoven, incluse în programul concertului, au fost ambele „moderne" la vremea lor. Mă străduiesc, de aceea, să trezesc, la ascultătorii din zilele noastre, același sentiment al noului, al proaspătului, pe care trebuie să-l fi resimțit și cei care au participat la primele audiții ale celor două lucrări.*

Pentru a mă referi în mod special la Simfonia VIII, ea a constituit, la data apariției, ultima expresie a tehnicii, „sputnik"-ul epocii, — dacă vreți. O asemenea ironie mușcătoare nu se întîlnise în trecut în domeniul simfoniei. Totul este aci parodiat cu mijloace necunoscute pînă atunci — dansul de salon al menuetului, sentimentul romantic (în trio-ul aceleiași mișcări) —, pentru ca Finalul să aducă o veselie debordantă, de un efect irezistibil. Acest efect — în sensul bun al cuvîntului — încerc să-l comunic prin interpretarea pe care o cer orchestrei, socotind că intenția lui Beethoven, în această simfonie, era de a șoca publicul conformist al epocii printr-o lucrare pătrunsă de acel spirit de frondă caracterizat de francezi prin expresia „épater le bourgeois". Nu mă dau în lături de a crea, în acest scop, mari contraste între forte și piano și, în general, de a căuta mijloacele prin care lucrarea să devină „interesantă", așa cum, de pildă, trebuie să fi fost „Don Quichotte" a lui Richard Strauss pentru publicul care a asistat, cu peste 60 de ani în urmă, la prima audiție a lucrării.

Printr-o asemenea interpretare a Simfoniei VIII consider că respect într-adevăr spiritul operei.

* * *

Pornite dintr-o astfel de concepție, interpretările date celor două lucrări de Händel și Beethoven — care au corespuns, în linii mari, intențiilor dirijorului — au surprins poate pe unii ascultători, obișnuiți cu un Händel mai galant (mai ales în mișcarea dansantă din Final) și cu o viziune mai amabilă a Simfoniei VIII de Beethoven. Într-adevăr, contrastele de intensitate, puternic accentuate, și amploarea sonoră, mult potențată, a pasajelor de *forte* au putut da celor nefamiliarizați cu un stil de interpretare mai puțin tradițional impresia de duritate, — chiar de brutalitate. Dar cît de precis a sunat orchestra în Concerto grosso de Händel, ce exactitate ritmică și ce forță de expresie cuceritoare a știut dirijorul să insufle instrumentiștilor în această admirabilă creație a geniului händelian ! Și ce claritate în valorificarea liniilor melodice, chiar atunci cînd — ca în mișcarea finală — viorile întonează, într-un tempo viu mișcat, variații figurative pe tema principală ! Înțelegînd intențiile dirijorului, orchestra și grupul de soliști ai concertino-ului (Varujan Cozighian, George Nicolescu, Iuliu Boniș) au realizat aci o interpretare de excelentă ținută.

Cît privește Simfonia VIII de Beethoven, tălmăcirea ei sub semnul dinamismului și al vitalității puternic subliniate nu trebuie să surprindă prea mult. Cunoaștem din înregistrările pe discuri numeroase versiuni interpretative ale lucrării — semnate de nume răsunătoare ale artei dirijorale —, care pornesc de la concepții prea puțin tradiționale. Putem cita, în acest sens, imprimarea realizată de Hermann Scherchen, despre care o revistă de specialitate ca „Disques" spunea că „această simfonie, prea ușor calificată ca „mică", atinge o măreție surprinzătoare, inserîndu-se în chip firesc între Finalul celei de-a VII-a și zdrobitorul Allegro cu care se deschide Simfonia cu coruri". Iar despre versiunea dirijată de Karajan, aceeași publicație notează : „Concepția plină de măreție poate să surprindă, dar ea este apărată cu o asemenea autoritate, încît impune respectul".

Ceea ce a realizat Sanderling în Simfonia VIII se înscrie pe aceeași linie a revizuirii manierei devenite uzuale în interpretarea lucrării. Sub conducerea sa, Simfonia a răsunat sculptată în trăsături viguroase, virile, și în același timp cu un avînt și o finețe în cizelarea detaliilor, care au smuls aclamațiile spontane ale publicului din sala Ateneului.

Marele răsunet al concertului dirijat de Kurt Sanderling a fost încă sporit prin prezența, în partea centrală a programului, a unei prime audiții de cel mai înalt interes : Concertul pentru violoncel și orchestră de Șostakovici, una dintre cele mai recente creații (1959) ale compozitorului. Dedicată prețuitului violoncelist sovietic Mstislav Rostropovici, care a și executat-o pentru prima oară în fața publicului din Leningrad, lucrarea merită întreaga atenție nu numai deoarece îmbogățește literatura concertantă destul de săracă a violoncelului, ci în primul rînd datorită expresivității temelor, a tratării muzicale meșteșugite și a originalității construcției.

O interesantă inovație în ce privește structura formală o aduce împărțirea Concertului în patru părți, din care a treia nu este decît o lungă cadență a violoncelului, prilejuind solistului reluarea materialului tematic al părților anterioare, substanțial amplificat și tratat în genul unui adevărat recitativ dramatic. Ideia folosirii cadenței solistice nu ca o ocazie oferită instrumentistului de a-și etala virtuozitatea tehnică, ci ca un element de bază al edificiului sonor, a apărut la Șostakovici încă de la Concertul său de vioară ; în lucrarea dedicată violoncelului, ideia este dusă însă mai departe, pînă la a face din cadență o parte independentă a Concertului. Dacă adăugăm la aceasta și rolul important acordat cornului căruia i-au fost încredințate numeroase pasaje solistice, precum și procedeul de a relua în unele mișcări — și chiar în Coda concertului — unele teme din mișcările precedente, putem conchide că ne aflăm aci în fața unor noi căutări, caracteristice pentru neastîmpărul creator al compozitorului.

In ce privește interpretarea, putem afirma că Radu Aldulescu a dat dovada unei înalte măiestrii în redarea fidelă a extrem de dificilei partituri solistice, aducînd o contribuție personală de certă valoare la impunerea lucrării de la prima ei audiție. In această privință, Aldulescu a fost secondat cu succes de cornistul Ion Bădănoiu, un adevărat virtuoz al instrumentului, posesor al unui ton de o calitate excepțională, și de orchestra condusă de Kurt Sanderling, care s-a afirmat ca un excelent acompaniator și un subtil cunoscător al muzicii lui Șostakovici.

In general, un concert de un incontestabil interes, unul din evenimentele stagiunii.

EDGAR ELIAN

Maia Plisețkaia

Maia Plisețcaia, artistă a poporului a U.R.S.S., a dansat pentru prima dată pe scena noastră. Spectacolul în care și-a făcut apariția a însemnat un eveniment în lumea coregrafică. Se poate spune că întreg Bucureștiul a vrut s-o vadă și s-o aplaude. Publicul o cunoștea din filmele-concert, care s-au bucurat la noi de mare succes. Scene din baletele Laurența, Fîntîna din Baccisarai, Floarea de piatră, documentarele cu turneele baletului Teatrului Mare din Moscova, în America și de curînd, filmul balet *Căluțul cocoșat*, au făcut-o cunoscută și iubită.

Este o balerină al cărei nume se înscrie printre „stelele mondiale" ale baletului contemporan. Teatrele străine care au avut cinstea să o găzduiască, au dat ocazia presei din întreaga lume să o aprecieze la cel mai înalt nivel artistic.

Plisețcaia este absolventa școlii de coregrafie din Moscova și face parte din acea generație de artiști, care au studiat în vremurile grele ale războiului. Elevii școlii, sub conducerea unor pedagogi și maeștri eminenți, nu numai că nu și-au întrerupt studiile, dar s-au încadrat în marea armată a artiștilor sovietici, care au avut misiunea grea, de a vizita frontul, spitalele și copiii evacuați. Astfel Plisețcaia a dansat, fiind elevă în tot timpul războiului, în spectacolele montate atunci, pentru armată și pentru copii. Arhiva școlii de coregrafie din Moscova păstrează documente prețioase, care arată mulțumirile fierbinți ale miilor de soldați și comandanți ai armatei sovietice, adresate școlii.

In 1943, cînd școala s-a reîntors la Moscova și a restabilit legătura de creație cu Teatrul Mare (întreruptă de război) s-a întors cu noi cadre bine pregătite, printre care era și Maia Plisețcaia. Nivelul profesional al tinerei balerine era de o calitate superioară, aproape de perfecțiune, astfel încît a devenit foarte curînd solistă de frunte. I s-a încredințat cu curaj, roluri de mare întindere și ea s-a consacrat lor. Astfel a apărut în Maşa din *Spărgătorul de nuci*, Raimonda, *Lacul lebedelor*, (Odette Odilia), *Căluțul cocoșat*, *Don Quijotte*, *Frumoasa adormită* și *Fîntîna din Baccisarai* (Zarema).

Am admirat-o pe Plisețcaia în toate aceste roluri și am asistat la montarea baletului *Floarea de Piatră* de Prokofiev, în care interpreta rolul Stăpînei Munților de Aramă. Personaj compus pentru ea de regizorul și maestrul de balet Lavronsky, cred că este pînă în momentul de față rolul culminant în arta balerinei. Siguranța tehnică, dinamismul mișcării, brațele expresive și corpul unduios dau mișcării ei o plastică sculpturală, care înclină spre genul eroic. Astfel apariția ei în Kitri din Don Quijotte sau Laurența sînt impresionante. In *Floarea de Piatră* o găsim pasionantă și puternică, dînd rolului un caracter dinamic și hotărît. Plisețcaia în Raimonda este mobilă și rece, iar în Zarema (din Fîntîna din Baccisarai) este dramatică.

Acest diapazon întins îi permite să îmbrățișeze roluri diferite, iar virtuozitatea tehnică și execuția perfectă îi dau posibilitatea să-și dezvolte meșteșugul actoricesc. Dansul fiind animat de puternice sentimente, mișcarea pornește din interior și este subordonată complexului de emoții și gîndire. Bogatele sale resurse interioare, sufletești, împletite cu tehnica desăvîrșită pe care o posedă și cu o adîncă înțelegere a rolurilor, fac din dansul ei un adevărat discurs artistic de mare tensiune, care convinge și emoționează profund. Aceste mari calități i-au permis balerinei să interpreteze și rolul complex al Julietei prin excelență liric.

Prezența ei în *Lacul lebedelor* la București a stîrnit admirația deplină și entuziasm atît din partea corpului de balet, cît și din partea celor din sala de spectacol.

O emoție vie a cuprins întreaga scenă, Fetele – lebede în mijlocul cărora Odetta (Maia Plisețcaia) plutea într-un dans lin și precis, suav dar puternic, liric și totodată dinamic, s-au transformat odată cu marea solistă, în păsări vrăjite.

Intr-un interviu pe care Maia Plisețcaia l-a acordat presei a declarat că pornind spre R.P.R. unde venea pentru prima oară, a simțit un adevărat „trac". Emoțiile noastre și tracul oaspetelui drag, erau îndreptățite. Acestor nobile sentimente dacă le adăugăm și curiozitatea de a o cunoaște îndeaproape, de a o vedea repetînd și dansînd alături de colectivul de balet al Teatrului de Operă și

Balet confirmă turneul Maiei Plisețcaia ca un adevărat eveniment artistic.

Partenerul Alexei Fadeicev, dansator de înaltă clasă, a secondat-o pe balerină realizînd toate exigențele dansului clasic de duet. Săritură ușoară largă și înaltă, timpul de susținere în aer puțin obișnuit a entuziasmat și a impresionat publicul.

Subliniem de asemeni aportul soliștilor noștri în acest spectacol.

S-au remarcat ca dansatori de ținută academică, cu o execuție curată și interpretare elegantă, trio din actul I (Ileana Iliescu, Galina Massini și Gheorghe Cotovelea), bufonul (Alecu Marin), suplu, spiritual și fin în joc, de asemenea lebedele din actul II și IV care au evoluat sigur, grațios, unitar ; păstrînd desenele în formație ele au răspuns cu atenție și sensibilitate replicelor balerinei conducătoare. Relevăm în special dansul celor patru lebede mici.

TILDE URSEANU

Aleksei Krivcenia

Pe basul Aleksei Krivcenia am avut prilejul și plăcerea să-l văd pentru prima oară pe scena Teatrului Mare din Moscova, în 1952, interpretînd, alături de unii dintre cei mai mari cîntăreți ca Pirogov, Kozlovski, Mihailov ș.a., rolul lui Varlaam, din Boris Godunov. M-a impresionat atunci chipul deosebit de veridic în care a redat acest personaj de o mare exigență scenică și vocală, amintindu-mi de marele Șaliapin. La noi interpretul a deținut rolul morarului din Rusalka de Dargomîjski și al lui Don Bazilio din Bărbierul din Sevilla de Rossini — ambele cu un desăvîrșit succes. Rusalka — această puternică dramă care avea să însemne un moment important în istoria muzicii ruse, reprezintă însuși crezul artistic al lui Dargomîjski: „Nu vreau să reduc muzica la amuzament, vreau ca sunetele să exprime direct cuvîntul, vreau adevărul". Elementul fantastic constituie și aici așa cum a arătat Belinski pentru poemul **Rusalka** al lui Pușkin (care se știe că stă la temelia operei) doar forma exterioară de redare a unui conflict adînc uman, sincer și plin de adevăr. Pe această linie de tălmăcire veridică a sentimentelor profund omenești, s-a mișcat în permanență și interpretarea lui Aleksei Krivcenia.

Bas cantabil, dispunînd de o voce frumos timbrată și de mare amploare, Krivcenia cîntă în același timp nuanțat — ceea ce dă interpretărilor sale o mare putere expresivă. In afara ariei morarului — aria preferată a tuturor vestiților bași ruși de la Petrov și Șaliapin pînă la bașii sovietici Pirogov, Reizen ș.a. — arie cîntată cu o rară forță dramatică, este de subliniat interpretarea complexă dată personajului întruchipat. Krivcenia a exprimat pe rînd gama largă a simțămintelor morarului, de la cupiditatea ce-l domină în clipa cînd vede darurile cneazului, pînă la tulburătoarea și halucinanta scenă a nebuniei, convingînd pe toți cei prezenți — interpreți ori spectatori. Sînt de subliniat pe de o parte dicțiunea de mare claritate, pe de altă parte sobrietatea jocului său scenic din care efectele exterioare sînt riguros îndepărtate: o interpretare de înaltă ținută artistică. Partenerii săi au înțeles să dea maximum — atît vocal cît și scenic — reușind să creeze un ansamblu interpretativ armonios și omogen deosebit de valoros. Maria Voloșescu, căreia îi convine foarte bine rolul Natașei, a zugrăvit personajul imprimîndu-i frămîntarea și tragismul, cîntînd cu o voce egală pe toată întinderea și cu excelenta respirație ce-i e caracteristică (pentru un cîntăreț esențială).

Zenaida Palli în Cneazina a cîntat cu vocea sa copioasă, în stilul adecvat și realizînd foarte bine jocul de atitudini specific rolului. Foarte bine Zoe Dragotescu în Olga: voce cristalină, apariție scenică deosebit de agreabilă.

Mihai Stirbey, cu o admirabilă prezență scenică, a rezolvat și vocal, în chip excelent, problema rolului său (Cneazul) în sensul că nu a forțat către o interpretare dramatică. Cîntărețul, a adus, dimpotrivă, rolul, la vocea sa lirică — ceea ce am socotit foarte potrivit.

Spectacolul a fost condus de dirijorul Chisadji. Cunoscător de adîncime al partiturii, nelăsînd nimic la voia întîmplării și ferindu-se de orice exagerare, el a dominat cu competență cele două ansambluri — orchestra și cîntăreții, servindu-i pe aceștia din urmă, dar îndeosebi pe autor. In ceea ce ne privește am dori să-l avem cît mai des în fruntea orchestrei Teatrului de Operă și balet.

Posibilitățile interpretative ale lui Aleksei Krivcenia aveau să fie apreciate de public și de cîntăreții noștri și în spectacolul Bărbierul din Sevilla, unde a deținut rolul lui Don Basilio. Fără a neglija cu nimic elementele de bel-canto, Krivcenia a pus totuși accentul îndeosebi pe redarea în chip cît mai realist a duplicității personajului întruchipat. Exponent valoros al școlii interpretative sovietice, el a conturat cu o notă de remarcabilă discreție, pe care am prețuit-o mult, fizionomia suspectului maestru de muzică, iezuitul Don Basilio, care slujește atît interesele lui Bartolo cît și pe ale lui Almaviva. Interiorizarea subtilă a jocului lui Krivcenia a dovedit o dată mai mult că nu gesturile mari fac pe marii artiști.

In celelalte roluri, Octav Enigărescu a cîntat cu mult brio cavatina lui Figaro, exteriorizînd cu succes suplețea și abilitatea personajului; Iolanda Mărculescu a apărut foarte muzicală și cu o bună tehnică vocală în Rosina. Ion Stoian a cîntat în Almaviva cald și rotund (el a eliminat unele opacități din voce, aflîndu-se în prezent pe un drum cît se poate de bun); Constantin Gabor în Don Bartolo cu vocea sa bună, de bas, se dovedește totdeauna foarte potrivit, și prin calitățile sale native de comic pentru acest rol, iar în Bertha, Dorotea Palade a cîntat cu nerv și umor.

Dirijorul Cornel Trăilescu s-a străduit să realizeze o cît mai bună corespondență între fosă și scenă.

Ambele spectacole, în care Aleksei Krivcenia a deținut roluri de prim plan s-au bucurat de un mare succes și îl așteptăm pe eminentul cîntăreț oricînd, cu dragoste, să revină în mijlocul nostru.

PETRE ȘTEFANESCU-GOANGA

Vaclav Smetacek

Reapariția la pupitru a dirijorului ceh Vaclav Smetacek a prilejuit publicului bucureștean ocazia de a aprecia din nou arta sa dirijorală. Programul a cuprins: *Uvertura la o comedie* de Jindrich Feld, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Alfred Mendelsohn și *Simfonia a V-a* de Dvorak.

Uvertura la o comedie de Jindrich Feld e o lucrare mai mult de virtuozitate orchestrală, foarte spectaculoasă, și a fost redată în acest spirit de către dirijor.

Concertul pentru violoncel și orchestră de Alfred Mendelsohn constituie o nouă lucrare valoroasă a compozitorului care îmbogățește astfel repertoriul contemporan destul de restrîns al acestui instrument. Alcătuită din patru părți, ea conține un material muzical creat în spiritul cîntecului nostru popular. Impletirea diferitelor ritmuri cu o melodică de mare amploare dă imaginilor muzicale echilibru și plasticitate. In același timp, compozitorul a folosit o orchestrație vie și colorată.

Dacă în partea I-a, violoncelul are un rol de instrument „obligat", în celelalte trei mișcări el se bucură de o amplă tratare solistică. Acest caracter izolat al primei părți (poate și scurtimea ei) știrbește întrucîtva unitatea lucrării.

Părțile care ne-au impresionat în mod deosebit au fost partea a II-a — scherzo-ul — (dinamic, antrenant în prima secțiune, și liric, cantabil în trio) și partea a III-a — andantino — concepută în formă de lied, plină de atmosferă poetică. Bucuria exprimată în ultima parte (un rondo în care forma ciclică se afirmă prin reapariția temelor din părțile precedente, sub formă de cuplete) precizează trăsătura de optimism și vervă ce caracterizează lucrarea.

Concertul (scris acum zece ani) nu prezintă complexitatea problemelor de creație din lucrările ulterioare ale lui Alfred Mendelsohn. Compozitorul a izbutit să realizeze o muzică deosebit de cantabilă, larg accesibilă. Violoncelul a fost tratat cu o mare varietate ritmică iar cursivitatea temelor a îngăduit solistului să-și valorifice posibilitățile de frazare și expresie. Vladimir Orlov ne-a entuzias-

mat printr-o sensibilă înțelegere a intențiilor autorului și totodată printr-o cizelată realizare tehnică.

Meritul principal al dirijorului Vaclav Smetacek este de a fi abordat cu succes o lucrare românească contemporană, reușind să asimileze și să redea la un ridicat nivel de interpretare, caracterul luminos, dinamic, al partiturii și specificul ei popular.

In încheierea concertului am ascultat *Simfonia a V-a* de Dvorak. Dirijorul Smetacek ne-a dăruit o interpretare plină de fantezie, cu o puternică amprentă personală. Ni s-a părut însă că uneori dirijorul și-a manifestat personalitatea îndepărtîndu-se excesiv de tradiția de interpretare a cunoscutei simfonii. Bunăoară ne-a nedumerit faptul că nu și-a construit interpretarea pe baza unei linii dinamice ascendente (izbucnirea din final a alămurilor a surprins datorită lipsei de gradație).

Am apreciat în mod deosebit realizarea părții a II-a a simfoniei în care dirijorul a demonstrat calități interpretative majore, comunicînd auditorului esența lirică și suflul de mare inspirație melodică al muzicii lui Dvorak.

DAN JELESCU

Recital Hugo Wolf

Recitalul de lieduri Hugo Wolf, susținut de soprana Emilia Petrescu și pianistul Dagobert Buchholz, a reprezentat, prin valoarea muzicii și calitatea interpretării, o remarcabilă manifestare artistică în stagiunea noastră — anul acesta, datorită îndeosebi unei slabe munci organizatorice dusă de OSTA, mai puțin bogată în evenimente muzicale.

Hugo Wolf și-a înscris în istoria liedului un mare nume. El începe să fie tot mai cunoscut și prețuit iar prezența unui public larg în sala de concert ne confirmă aceasta.

In scurta și dramatica sa existență, Hugo Wolf a lăsat un număr mare de lieduri (peste 250) — gen în care s-a manifestat aproape exclusiv.

Desigur, compozitorul se situează pe linia marii tradiții a liedului reprezentată, cu atîta strălucire, de către Schubert-Schumann-Musorgski-Brahms. Liedul său aduce însă în lirica modernă o înnoire pe care numai Musorgski a reușit să o depășească, datorită profunzimii sale dramatice. Hugo Wolf nu numai că face din muzică slujitoarea fidelă a conținutului poetic al versului dar modelează fraza muzicală după ritmul poetic și după cuvînt — de unde caracterul uneori foarte cromatizant al acesteia. Pe de altă parte, compozitorul acordă pianului un rol atît de însemnat, deseori preponderent și aproape tot timpul simfonic, încît ni se pare foarte justificată întrebarea dacă nu cumva liedurile sale au fost scrise mai degrabă pentru pian cu acompaniament de voce.

Interpreții au ales un mănunchi de lieduri ce au la bază poezii de Goethe, Möricke, Eichendorf precum și lieduri din așa-numitele caiete italiene și spaniole scrise respectiv pe poeme de Heyse și Geibel-Heyse. Ele au fost studiate minuțios, atît sub raportul conținutului lor emoțional cît și al stilului interpretativ particular pe care îl reclamă.

Vocea tot mai bogată în culoare a Emiliei Petrescu, dicțiunea sa ireproșabilă, și pe deasupra sensibilitatea și inteligența cu care cîntă, au apropiat muzica lui Wolf de înțelegerea tuturor. Liedurile lui Wolf se referă la gîndurile și sentimentele comune tuturor oamenilor. In lied-ul *Farmecul nopții*, redat cu tot calmul cerut, cu un colorit închis al vocii și cu o deplină interiorizare, am urmărit cu interes pînă la ce punct pianul se ocupă cu altceva decît cu acompanierea vocii : sugerează foșnetul pădurii, cîntecul privighetorii etc. Pianul nu ajută aici pe cîntăreț ci, am spune, dimpotrivă. De altfel, în general, la Hugo Wolf solistul vocal este dator să cunoască perfect și partitura pianului.

In *Muzicantul* pianul imită cîntul la lăută al muzicantului ambulant care rătăcește, desculț, fără un ban. Liedul, animat, din care nu lipsește însă o nuanță de tristețe, a fost redat cu o gingașe simțire.

Cu lirism și pe alocuri cu un sentiment dramatic au fost interpretate liedurile *Rămîi cu bine*, *Dragoste tăinuită* și *Fata părăsită* iar cîntecele *In călătorie* și *Drumeție*, care prin ritmica lor vie sugerează pasul omului vesel, cu optimism și voioșie.

Atmosfera sumbră din *Țiganca* și — prin contrast — muzica ușoară, perlată, spumoasă, din *Phîline* — au fost redate cu o expresivitate bine diferențiată, în raport cu conținutul respectiv. S-a făcut apreciată apoi interpretarea dramatică dată lied-ului *Mignon* în care Hugo Wolf a tălmăcit poezia lui Goethe cu multă sobrietate dar cu atît mai emoționant. Pornind de la gravitatea inițială, unde linia melodică coboară mult, interpreta a evoluat cu suplețe printre modulațiile pregnante, către tensiunea culminativă din partea mediană a liedului, pentru ca apoi să sfîrșească în aceeași atmosferă de visare de la început.

Cu mult spirit a reușit interpreta să redea sugestiva istorioară a *Pîticului* iar în *La Balconul verde* Dagobert Buchholz a reușit o dată mai mult să redea, prin inteligentul și volubilul său joc pianistic, cîntul la ghitară al spaniolului îndrăgostit.

Acest recital privind un singur compozitor și prezentat la un superior nivel artistic (înțelegere de fond a muzicii, subtilă sensibilitate și pe deasupra o remarcabilă măiestrie a interpretării) a reprezentat o contribuție de seamă la cunoașterea valoroasei opere a lui Hugo Wolf.

Am sugera Filarmonicii repetarea (în stagiunea viitoare) a acestui recital, îmbogățit și cu alte lucrări binecunoscute ale lui Wolf *ca Mormîntul lui Anacreon*, *Epifania* (ambele pe versuri de Goethe) *Prietenul* (Eichendorf), *Grădinarul* (Mörike) ș.a. Ar fi de dorit de asemenea ca o formație de coarde să prezinte și *Cvartetul italian* de același compozitor.

J.—V. PANDELESCU

Nonetul ceh

Muzicii de cameră i s-a consacrat de-a lungul veacurilor o vastă și diversă literatură din care nu lipsesc și neobișnuite asocieri de instrumente. Cu toate acestea, s-ar părea că nimic nu justifică activitatea permanentă a unui nonet, o atît de rar întîlnită alcătuire, pentru care numai după îndelungi căutări se poate înjgheba un repertoriu. Pare deci surprinzător că de aproape patru decenii o asemenea formație — unică în felul ei — concertează cu succes în toate țările lumii, ajungînd la un grad de măiestrie care a impus-o în atenția creatorilor de muzică. Lucru destul de rar în istoria muzicii, existența și mai ales valoarea ansamblului, a stimulat înflorirea unui bogat repertoriu ce cuprinde azi peste 100 de lucrări scrise special pentru Nonetul ceh.

Avînd patru instrumente de coarde (vioară, violă, violoncel, contrabas) și cinci instrumente de suflat (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn), Nonetul ceh este o formație de virtuozi care ne-au amintit prin perfecționarea execuției de înalta măiestrie a compatrioților lor din Cvartetul Smetana. Este o certitudine pentru ascultător faptul că fiecare dintre componenți își interpretează partida cu dăruirea și personalitatea unui solist, fără să dăuneze cu nimic prin aceasta omogenității ansamblu-

lui. Senzația descrisă mai sus este înlesnită și de faptul că ambele lucrări dedicate Nonetului, *Divertismentul* de Jiri Pauer și *Balletti* a 9 de Jan Novack, cultivă în special o scriitură foarte liberă a liniilor melodice, îmbogățite cu numeroase pasaje de virtuozitate, uzînd arareori de sonorități compacte, orchestrale. In acest fel posibilitățile de afirmare ale fiecărui instrument sînt maxime, dînd naștere în același timp unei mari varietăți de colorit. Cele două lucrări citate se aseamănă prin alegerea unei structuri apropiate de suită, bazată pe succesiunea a trei și respectiv patru părți, în cadrul căreia contrastul este asigurat nu de alternanța tempo-urilor, ci de varietatea ritmicei sau a facturei. Evitînd monotonia ce ar fi putut rezulta din utilizarea unei aceeași formații într-o alură prea moderată, compozitorii au căutat să capteze atenția ascultătorilor printr-un schimb viu de replici instrumentale, prin valorificarea pulsațiilor ritmice ale melodiilor în spirit popular. Iar caracterul burlesc imprimat unora dintre părți, ca finalul *Divertismentului* de Pauer de pildă, este cît se poate de bine adecvat specificului formației.

Nonetul de Ludwig Spohr, care a deschis programul, a pregătit de altfel atmosfera senină, lipsită de tensiune dramatică, care a caracterizat întregul concert. De un stil grațios, vădit influențat de Mozart, lucrarea ne-a dat prilejul să urmărim și sobrietatea și disciplina clasică a interpretării membrilor formației.

Privit în ansamblu, programul n-a depășit însă problematica de conținut a unor divertismente — cum de altfel se și intitulează una dintre lucrări — făcîndu-ne să simțim regretul de a nu fi putut admira măiestria și maturitatea Nonetului ceh în compoziții mai bogate în substanță muzicală și profunzime de idei. Existența unor nume mai reprezentative pe afișul concertului ar fi atras cu siguranță un public mult mai numeros decît cel care a salutat cu entuziasm manifestarea oaspeților noștri. Am sugera formației o îmbogățire a repertoriului și pe calea unor transcripții de lucrări clasice, procedeu adoptat de multe ansambluri renumite de cameră, și care ar evidenția din plin marile resurse ale Nonetului ceh.

ALEXANDRU LEAHU

PUNCTE DE VEDERE

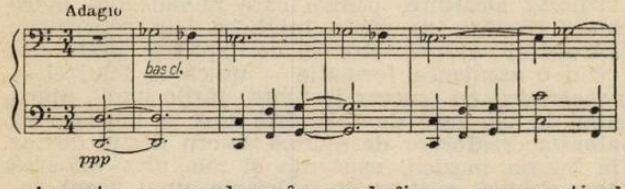
Simfonia I de Tiberiu Olah

Tînărul compozitor Tiberiu Olah s-a impus în viața muzicală, prin valoroase lucrări dedicate cu precădere formațiilor corale, care au luat ființă la noi în țară, în anii puterii populare. Amintim cîntecele de masă, madrigalele pentru cor a cappella, cantatele cu conținut antirăzboinic precum și impresionantul oratoriu „Constelația omului", inspirat de versurile lui Maiakovski.

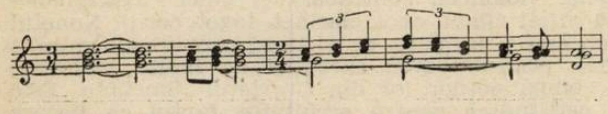
Dar Tiberiu Olah are afinități și cu genul simfonic propriu zis ; el a compus și piese pentru orchestră, opusuri mai puțin cunoscute, care deși au fost concepute în anii cînd autorul era încă student la Conservatorul din Moscova, dovedesc maturitate cu preocupări atît pentru adîncirea conținutului cît și pentru abordarea unor noi mijloace de expresie.

Simfonia I-a a fost terminată în 1955 și constituie prima lucrare de mari proporții a autorului. In conținutul simfoniei lui Tiberiu Olah se profilează puternice momente dramatice, prin ciocniri de-a dreptul violente.

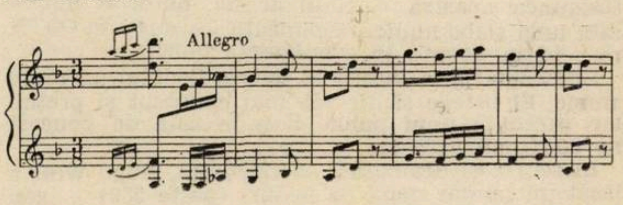
Simfonia are trei părți, puternic contrastante. Lucrarea începe cu o introducere lentă, cu un caracter contemplativ, în care peste sonoritatea abea șoptită și cețoasă a coardelor grave, se suprapune o temă expresivă, intonată de bas-clarinet.



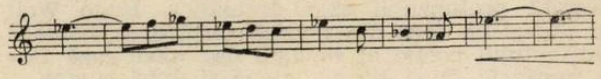
Aceasta ne conduce în mod firesc spre motivul conducător, care va deveni un „motto" al întregului edificiu sonor, foarte pregnant din punct de vedere melodic, armonic și ritmic



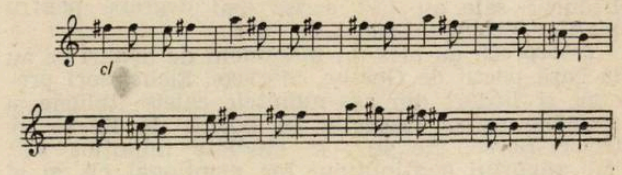
El simbolizează năzuința omului de a participa cu toată forța, la lupta pentru progres. Tiberiu Olah a reușit să ne înfățișeze această idee, cu multă plasticitate și cu o mare claritate, datorită unui melos mai accesibil. Pe neașteptate, cu o mare economie de mijloace, discursul muzical ne îndreaptă atenția spre miezul primei părți a simfoniei — Allegro —, netezind drumul apariției unei teme mai robuste.



Aceasta este continuată de o idee auxiliară, expusă la alămuri, cu o respirație mai amplă, plină de generozitate melodică.



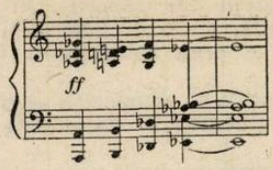
Tema a doua, lirică, atît de adecvată sonorității calde a clarinetului solist aduce o liniște și ne transmite un plăcut parfum bucolic.



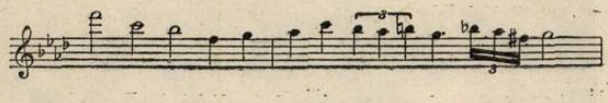
Este atrăgătoare cadența lirică a acesteia, — cadență caracteristică cîntecelor populare ale Bihorului îndrăgite de Bela Bartók.

După o dezvoltare cu sonorități aspre, și puncte culminante realizate cu o mare strălucire orchestrală, revin ideile principale ale simfoniei, de data aceasta în ordine inversată. Ceea ce ne atrage atenția în mod deosebit este încheerea lirică a acestei părți, element ce aduce o mare varietate și un fel original de a concepe riguroasa formă de sonată.

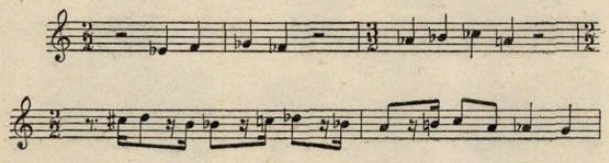
Partea a doua ne redă o atmosferă a cugetării care îndeamnă la acțiune. In prima secțiune distingem pe de o parte o idee melodică apropiată de



caracterul unui coral, pe de altă parte o frază muzicală asimetrică în desfășurarea ei. Acestea se

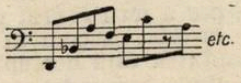


succed ca în cele din urmă să apară în secțiunea medie o expresivă fugă, a cărei temă este derivată din motivul acestui „Adagio".



Convingătoarea fugă tinde spre o intensă creștere, de o mare forță emoțională, reflectînd tensiunea efortului pe care-l realizează omul, atunci cînd năzuiește spre adevăr. Ca o lumină puternică, orbitoare, în sonorități ample, apare „motto-ul" simfoniei, ca apoi totul să revină la climatul meditativ de la început, tălmăcind cu sensibilitate un sentiment de mulțumire sufletească.

Finalul — cea mai reușită parte — se desfășoară pe un ostinato al percuției și instrumentelor grave, deosebit de sugestiv, accentuînd latura ritmică.



Muzica ne apare într-o permanentă mișcare, cu multă vigoare și elan tineresc. Ea ne sugerează triumful omului, încrezător în forțele sale și atinge apogeul în momentul înfățișării aceluiași „motto" al simfoniei, de data aceasta cu un caracter eroic.

Simfonia lui Tiberiu Olah îmbogățește muzica romînească cu o nouă lucrare, inspirată, echilibrată și realizată cu un remarcabil meșteșug creator. Compozitorul continuă cele mai trainice tradiții ale muzicii romînești. Conținutul ei robust, expresia puternică și folosirea în mod creator a unor procedee armonice, polifonice și mai ales orchestrale își au rădăcinile în opera bartokiană. De la George Enescu, Tiberiu Olah preia alte elemente ale tehnicii componistice cum ar fi continuitatea între secțiunile formei (în special în final care are aspectul unui monolit de granit) și principiul ciclic.

Prezența unor intonații și moduri populare este evidentă dar acestea sînt transfigurate și trecute prin sensibilitatea proprie a creatorului. Autorul folosește în mai mică măsură cromatismul, în timp ce sub aspectul ritmic se încadrează în sistemul „giusto". Tînărul compozitor a reușit să mențină pe prim plan elementul melodic. In toate secțiunile temele sînt pregnante, bine alese, concepute cu originalitate și se pretează de minune la ample dezvoltări polifonice și la expresive înlănțuiri armonice. Cele trei părți ale Simfoniei se desfășoară într-un puternic unghi deschis și ating cel mai înalt nivel artistic în secțiunea medie a părții a doua, și în impetuosul final. Simfonia lui Tiberiu Olah ne impresionează prin prospețimea imaginilor, prin avîntul ei tineresc și spiritul ei contemporan.

Deși limbajul este evoluat și complex, Tiberiu Olah nu cade în pericolul speculațiilor formale, reușind să creeze un stil accesibil, ce pune în evidență un conținut viguros, specific compozitorului. Influențele bartokiene ale primei părți, asimilate mai puțin original față de lucrările următoare, se pierd treptat în „Adagio" și dispar cu totul în final, mult mai cristalizat.

Iosif Conta și orchestra simfonică a Radioteleviziunii a interpretat cu dinamism și a accentuat expresia virilă a lucrării. Cea mai izbutită tălmăcire ne-a apărut aceea a finalului, al cărui discurs muzical pare a fi mai apropiat de temperamentul tînărului dirijor, posesor al unei gestici clare, sigure și convingătoare.

DORU POPOVICI

Pe marginea spectacolului „Concert în re... hazliu"

Am asistat cu interes la „Concertul în re... hazliu" ; și chiar de mai multe ori, fiindcă în ansamblu, spectacolul este agreabil, alcătuit cu preocuparea pentru o ținută artistică corespunzătoare. El oferă publicului o seară de divertisment, care se parcurge cu plăcere. In linii mari, muzica și textul sugerează discuției teme multe, desigur, din care însă va fi exclusă respingerea totală a vreunui număr. Nu există, în partea de concert, episoade în care vulgaritatea să se desfășoare în voie ; buna dispoziție a spectatorului are temeiuri uneori ingenioase, lirismul un soi de patină a vremii care nu stă rău laturii sentimentale a spectacolului, interpreții sînt dintre cei mai buni. Publicul, ale cărui comentarii le-am surprins — și mărturisesc, le-am căutat, așa cum meteorologul cercetează barometrul — este aproape mulțumit. In comparație cu spectacolele anterioare ale Teatrului de estradă, acesta vădește un spor sensibil de calitate

Primul punct care se impune discuției se referă la **originalitatea muzicii** prezentate. Mi se pare că originalitatea are aci două aspecte. Pe de o parte muzica este semnată de Henri Mălineanu, cu mențiuni speciale la piesele aparținînd compozitorilor Mișu Iancu și Sergiu Malagamba, și spectacolul mai conține, sugerate printr-un text înrudit cu cel inițial sau pur și simplu incluse — numeroase cîntece de alți autori, străini și romîni (Buona serra, Patricia și Non dimenticar ; Marina ; Buenas noches ; Sieben mal ; Si, senor ; Carioca ; La Paris; Cînd un soldat ; Vînt de libertate ; Volare ; Granada ; Banana ; Car je t'aime ; Ciokolada ; Ananas ; Farfalle și Io ; Mustafa ; Sucu-Sucu ; E primăvară în ianuarie ; O chitară cîntă ; Tropa-tropa; o serie de tangouri, o serie de piese de dans în numerele coregrafice etc. Cam multe ! Pe de altă parte putem discuta, aplaudînd sau dimpotrivă, originalitatea melodiilor care în mod hotărît aparțin celor trei autori citați pe afiș, și care sînt prezentate publicului pentru prima oară.

Intre acestea din urmă trebuie căutate mai întîi piesele de rezistență, „șlagărele" sau — să fim mai modești — „șlagărul serii", acel cîntec care neîndoios va însoți pe spectatorii mai receptivi, după ultima cădere de cortină. Firește, sînt mai multe cîntece care au șanse să placă : „O fată din ziua de azi", „E de necrezut", „Un cîntecel de zori de zi" — melodie cu pronunțat caracter folcloric —, „Viața e cel mai frumos roman", „Deschide, deschide fereastra", „In troleibuzul 83". Și totuși, nici unul dintre acestea nu poate concura ferm pentru

locul întîi, fie neîntrunind calități de melodică pregnantă, fie nemanifestînd nici o particularitate față de multe alte melodii de același tip.

Dintre cele două melodii lirice, piesa „E de necrezut" are o oarecare distincție, prezența corului aduce o notă ceva mai deosebită, nesusținută însă de imaginile monotone ale textului. „Viața e cel mai minunat roman" este un cîntec pe care ascultîndu-l ai impresia că l-ai mai auzit de multe ori ; îl reproduci ușor, pentru că intonațiile și dezvoltarea liniei melodice îți sînt familiare din capul locului. „Tangoul tinereții noastre" intră exact în aceeași categorie ; în plus este cu mult prea lung, creînd un episod static în spectacol. Prin aceasta, în loc să se demonstreze vitalitatea tangoului de-a lungul deceniilor, se acuză tocmai, împotriva voinței autorilor, ceea ce poate fi vetust în acest dans devenit clasic în literatura muzicii ușoare. Tocmai de aceea, pretențiile față de un tango nou sînt mai mari ; de fapt, muzica nu face decît să urmeze spiritul „paseist" al versurilor care, în loc să laude tinerețea tangoului — acesta este subtextul întregului număr —, îi evocă doar farmecul de odinioară.

Cîntecul „O fată din ziua de azi" este antrenant și vehiculează un text în care găsim încercarea de a aborda o tematică mai legată de actualitate. Dar și acesta, ca și cele cîntate de George Bunea, trec în spectacol ca părți componente ale unui întreg, au chiar succes, dar nu prezintă garanții de viață individuală. Poate cel mai reușit, acela care prinde curînd, este „Signorina musica" (solist Mihai Kingsburg) pe un ritm modern de largă circulație și într-un aranjament mai deosebit. Dar cu cîte cha-cha-cha-uri seamănă „Signorina musica" ! Amuzant este și cîntecul satiric „Lenuța Breton" ; fiind în primul rînd un număr actoricesc care implică interpretarea scenică, cu greu ar putea fi lansat la Radio, de pildă, sau pe disc.

Sergiu Malagamba se desfășoară cu mare vervă și virtuozitate ca interpret în momentul „Malagamba are o tobă" sau ca dirijor în tot concertul ; el nu reușește însă în „Ancuța" să ne convingă de superioritatea muzicii ușoare romînești — simbolic reprezentată de o fată cu nume neaoș — față de producțiile străine ca Marina, Patricia etc. Aceasta se datorește faptului că „Ancuța" nu izbutește să se contureze melodic aproape deloc. Ai impresia că adevăratul cîntec deabia trebuie să înceapă și rămîi surprins că ceea ce ai considerat o introducere — ca să zic așa „de idei" — a fost de fapt muzica în întregimea ei. In plus, grăbite, Patricia, Marina și celelalte eroine, speriate de frumusețea Ancuței, „au luat și mașină" ; această necorespondență de accent între muzică și text este evidentă și supărătoare. De fapt, Roxana Matei, bună interpretă, este pusă în acest spectacol în situația de a nu face nici un succes corespunzător posibilităților ei ; nici discuția cu saxofonul (pe care o cunoaștem din celebra „Oh Marie", cîntată de Louis Prima, cu o orchestră și un saxofonist excelent) nu e prea interesantă („Am un vecin saxofonist").

George Cabană și cvartetul vocal. Dirijează Sergiu Malagamba.

La acest capitol al compozițiilor originale se mai ivesc două probleme : 1) varietatea și semnificația

Roxana Matei și ansamblul orchestral.

textelor ; 2) calitatea orchestrațiilor. Dacă nu există în textele concertului vulgaritate ostentativă, există totuși o monotonie obositoare. Firește că dragostea este și va rămîne o temă principală, caracteristică și potrivită muzicii ușoare ; dar cîte implicații poate avea această temă ! Autorii textieri Jack Fuiga și Aurel Felea, care ne sugerează că „viața e cel mai frumos roman", par a nu-l fi citit pe îndelete, decît într-un singur capitol... Blocul în care stă iubita reprezintă actualitatea față de repartiția buniculuî în căsuța mică, unde serenadele se făceau sub ferestre, fără complicații de ascensoare ; altă temă de actualitate o furnizează întîmplările petrecute „In troleibuzul 82", cu posibilitatea înlocuirii lui prin „83" ; în rest, „Mă mai iubești sau nu ?" cu variantele ne-am iubit, ne iubim, circulă cam în toate cîntecele spectacolului. Textele melodiilor „Incă un oraș pe harta țării" (apropiat genului cîntecului de mase) și „Oriunde în țara mea muzica-i la ea acasă", furnizează materialul literar al unor piese de actualitate.

Am convingerea că nici muzica de dans și nici cîntecul liric nu se pot susține pe texte deosbit de grave, că aceste genuri nu pot vorbi despre evenimente de importanță istorică la modul general, abordînd problematica acestora. Fiecare gen are anumite caracteristici, calități și limite. Fără a pretinde muzicii ușoare să trateze astfel de teme, se poate cere totuși autorilor de texte intuirea unor aspecte particulare, individuale, care să vorbească despre influența acestor evenimente în viața oamenilor. Astfel de texte au noile cîntece ale lui Soloviov Sedoi, Espai ș.a. Ascultînd din nou multe din cîntecele lui Yves Montand, m-a surprins naturalețea cu care vorbește acolo lucrătorul la Citroën care-și petrece, după munca grea din uzină, timpul liber la Luna Park (ce veselie este în acest cîntec !), poezia razei de soare prinsă de copilul negru în gheata văcsuită cu rîvnă, gravitatea cîntecului „Cînd un soldat". Desigur nu mi-aș permite să ofer nimănui rețetele altora ; dar uscăciunea versurilor sau banalitatea lor nu pot să nu fie o piedică pentru compozitori și — ceea ce este și mai

important — o frînă în calea răspîndirii cîntecului. Această piedică trebuie înlăturată printr-un efort nu numai de imaginație, dar și de informare în legătură cu viața oamenilor, cu modul lor felurit de a iubi, de a se bucura.

Ar fi poate interesantă discuția despre modul în care se creează textul unui cîntec. De unde soseşte ideea lui, cum se înfiripă și cum crește ea ș.a.m.d. Știm că majoritatea scriitorilor noștri colindă mereu țara, își notează faptele mai mari și mai mici de ici și colo, că aceste deplasări documentare au pentru operele lor însemnătatea pe care bibliografia o are pentru o lucrare științifică. Poate că și autorii de texte au făcut aceasta, dar documentarea lor nu a dat încă suficiente roade. Nici o creație artistică nu se poate bizui numai pe îndemînarea profesională în domeniul respectiv ; nici textele nu se pot naște numai din experiența unor ani de activitate în domeniul acesta. Resursele trebuie să fie mereu proaspete, mereu altele, chiar dacă dragostea există de cînd lumea și probabil că, în sensul acesta, viitorul nu ne rezervă nici o surpriză.

Calitatea orchestrațiilor constituie unul din punctele nevralgice ale concertului. Din păcate nu se poate ști cui aparțin orchestrațiile : autorilor prezenți pe afiș sau altora nepomeniți ? Nu intenționez să stărui asupra ideii — care mi se pare că nu are nevoie de demonstrație — referitoare la necesitatea ca paternitatea unui cîntec să fie absolută, totală, de la melodie pînă la prezentarea ei finită. Noțiunea de compozitor o implică. Dar trecînd peste aceasta și nepunînd în discuție nici un nume, fiindcă nu știu exact la cine să mă refer, aș dori să spun că din acest punct de vedere, în concert este încă loc pentru lucrări mai bune, mai pline de inventivitate, mai moderne, în sensul de măiestrie profesională creatoare. Pentru a sublinia exact sensul gîndului exprimat aci stărui asupra ideii că și un tango poate fi orchestrat modern. Avem nenumărate exemple în muzica țărilor vecine, în muzica ușoară sovietică (Liudvikovski), cehă (orchestrele de suflători), poloneză, germană, maghiară, în cîntecele Gloriei Lasso sau ale lui Frank Sinatra, în orchestrațiile lui Michel Legrand, chiar în muzica ușoară italiană. Numai în felul acesta muzica ușoară poate deveni și un element de cultură ; a-i obișnui pe ascultători cu o oarecare complexitate orchestrală în cadrul acestui gen, înseamnă a urca cu ei o treaptă de înțelegere către celelalte domenii ale artei muzicale.

Dacă tot s-a încetățenit sistemul orchestrațiilor lucrate de alții decît autorii melodiilor, cred că trebuie să tragem din aceasta foloasele maxime ; sînt cîteva nume ca Bartzer, Tavernier și alții, care au dat rezultate deosebite. S-ar putea adăuga și numele unor compozitori cu o recunoscută măiestrie orchestrală, chiar dacă ei lucrează în alte genuri. De pildă, un balet al lui Dumitru Capoianu, prezentat la Teatrul de Estradă, a avut un succes remarcabil. In „Concertul în re... hazliu", orchestrațiile nu sînt la nivelul la care am dori să le auzim într-un „concert" ; cîteodată, o orchestrație bună ridică prestigiul unei melodii fără pretenții de mare originalitate, deși nu aceasta este calea normală a popularizării unui cîntec. In plus, poate că orchestra de jazz „București" ar crește și ea, prezentînd un repertoriu mai variat, cu mai multe probleme de interpretare și cu o mai mare suplețe în alcătuirea grupurilor, devenite stereotipe. De asemenea sublinierea conținutului textului printr-o orchestrație adecvată este de cele mai multe ori neglijată. (Firește, nu ne referim la imitațiile naturalistice).

Am subliniat din capul locului prezența, în concert, a foarte numeroase cîntece ale unor autori străini și a cîtorva șlagăre vechi. Am convingerea că asemenea cîntece pot exista într-un concert de muzică ușoară, chiar în întregime și cu numele autorului prezent în programul de sală. Un concert de muzică ușoară integral nou, românesc, cere o muncă enormă și fără îndoială, contribuția mai multor autori. Este logic și în domeniul muzicii ușoare ca programele concertelor să includă odată cu grija pentru calitate, un repertoriu larg într-o proporție echilibrată. Modul în care sînt prezentate aceste cîntece, este însă neplăcut : „Bate-n lume vînt de libertate" este un număr bun, iar apariția lui Zizi Șerban așteptate cu mare bucurie de spectatori sînt amuzante ; prima apariție a Dorinei Drăghici este și ea aplaudată, ca și potpuriul de tangouri vechi, ca și dansurile moderne din „Cînd dirijorul e gelos". Aida Moga imită bine pe Modugno și Dalida, pe Margareta Pîslaru, Marina Voica, Maria Tănase, dar se impune mențiunea că toți acești cîntăreți caricaturizați — și, folosind termenul consacrat de maeștrii sovietici, „prinși într-o șarjă prietenească" — sînt artiști cu personalitate, cu talent. Cu atît mai mult era nevoie de o grijă specială față de numărul Aidei Moga din partea a doua a spectacolului ; în „Spune-mi, ma mai iubești sau nu ?", interpreta ar fi trebuit ajutată și de cîntec să ofere ea însăși modelul unei interpretări cu caracteristici personale bine definite. Altminteri, prezența șlagărelor consacrate devine un pretext și pune în umbră creațiile în primă audiție.

Dar să revenim : supărătoare este în spectacol abundența imitațiilor și a potpuriurilor cu tendințe de „actualizare și de localizare" ; nu este nici măcar o grijă specială pentru răsfirarea acestor numere. După „Bate-n lume vînt de libertate" urmează „Subiectele de muzică ușoară" (pe tema „Car je t'aime — Nu e temă" !), ambele alcătuite în marea majoritate din cîntecele repertoriului mondial, citate la început. Din păcate acest procedeu, care se justifică doar prin plăcerea publicului de a reasculta melodii reușite, creează cel puțin confuzii într-un spectacol semnat de autori români. Șlagărele rămîn după „Concertul în re..." tot cîntecele lui Modugno, Belafonte, Yves Montand, Caterina Valente, — fugărite de ...Ancuța ; ori, compozitorii noștri pot, prin pregătirea și talentul lor, să ne ofere lucrări care să capete o tot atît de largă circulație ; cred că ei înșiși ar trebui să urmărească cu mai multă exigență locul și ponderea muzicii românești în spectacolele de estradă. Sînt certe și recunoscute acele posibilități ale compozitorilor noștri de muzică ușoară de a crea ei melodiile cu care ascultătorul pleacă acasă după concert.

Ar mai fi de menționat prezența unor cîntece cu caracter folcloric : „Știi tu, bade, ce ziceai" de pildă, cîntec care prinde viață doar în punerea în scenă din spectacol. Numai în asemenea ambianță, în conversația degajată cu publicul, prin mimica și interpretarea de calitate a Dorinei Drăghici se poate accepta (într-o măsură) textul. Calitatea folclorului prezent ici colo în cupletele vesele, în numărul orchestral „Problema de planificare", chiar în cîntecele de ansamblu este însă discutabilă. Trebuie să se renunțe la acest repertoriu uzat, fără pic de prospețime, de o autenticitate îndoielnică. Au trecut totuși de la Tănase, Iulian, Costică Țăranu și alți cupletiști, mulți ani, dar muzica a rămas cam aceeași.

Intregul spectacol, care se desfășoară într-o scenografie (Puiu Ganea) adecvată caracterului său de concert, dobîndește prestigiu prin contribuția interpreților. Cu toată specialitatea „declarată" pentru genul liric, Dorina Drăghici desfășoară același talent în numerele comice și satirice ; are vervă, o anumită naturalețe și un mod personal de a comunica cu spectatorul căruia îi inspiră simpatie, cu atît mai mult cu cît acesta se simte participînd direct la cele ce se petrec pe scenă. Despre calitățile Roxanei Matei am mai vorbit, adresînd un reproș compozitorilor care nu le-au exploatat în întregime. Ea interpretează foarte convingător cîntecul „E de necrezut" tocmai fiindcă melodia este frumoasă, inspirată... pînă cînd încerci să reții ce spun cuvintele. Ca și Roxana Matei (care nu poate dinamiza,

cu tot talentul, nici pe „Ancuța" cea cam decolorată, nici pe compilatul „Vecin saxofonist"), Aida Moga se străduiește, utilizînd și prezența ei scenică foarte atrăgătoare, să dea puțină viață cîntecului „Spune-mi, mă iubești sau nu?" In plus pe lîngă glasul plăcut, Aida Moga are însușiri pentru teatrul de estradă (numărul de imitații muzicale). Jeni Săndulescu susține cu nerv cîntecul „O fată din ziua de azi", deși cu oarecare lipsă de varietate pe care o sesizezi mai întîi în gesturile oarecum mecanice.

Cu George Bunea concertul cîștigă un interpret ale cărui apariții au o oarecare distincție, potrivită stilului de „concert"; tocmai fiindcă se întrevăd în modul său de a cînta posibilități de a atinge genul modern al cîntecului realist, i-am reproșa cîteva atitudini (pocnetul alternativ al degetelor de la ambele mîini în semn de îndemn ritmic, surîsul „dulce" cu riduri pe nas...).

Este bună ideea regiei (Nicolae Frunzetti) de a folosi ansamblul și în momente solistice, chiar dacă ele sînt de scurtă întindere; în felul acesta întregul este mai închegat, se desfășoară mai fluent și toți interpreții se simt mai răspunzători pentru că spectacolul este al lor, al tuturor și nu numai al „vedetelor". De altfel am greși dacă n-am pomeni printre acestea cuplul Horia Căciulescu — Ciupi Rădulescu; cei doi artiști folosesc cu talent tradițiile cupletului comic.

Sergiu Malagamba este un muzician cu experiență și contribuția sa la finisarea muzicală a spectacolului este evidentă; totuși, partida coardelor în orchestră ar merita o atenție specială din partea dirijorului, fiindcă ea atrage atenția critică a ascultătorilor (de pildă în „Problema de planificare").

Toate ideile enunțate aici sînt părerile unui ascultător care are simpatie pentru orice muzică bună, și căruia i-a făcut plăcere să vizioneze chiar în repetate rînduri, „Concertul în re... hazliu".

ADA BRUMARU

Premieră la Galați

Prezentarea tradiționalului cuplu al operelor „Cavalleria rusticană" și „Paiațe" este îndeobște considerată ca o piatră de încercare pentru capacitățile interpretative ale unui teatru muzical, fie el și cu o mai îndelungată experiență. Cu atît mai meritorie apare așa dar inițiativa montării în premieră a acestui spectacol de către tînărul colectiv al Teatrului Muzical din Galați. Reușita sa neîndoielnică a fost rodul unei munci dusă cu dăruire și entuziasm de către interpreți, la străduințele cărora s-a adăugat contribuția unui dirijor de prestigiu — Jean Bobescu.

Trebuie să subliniem de asemenea că atît colaborarea cu un dirijor valoros din afară, cît și încredințarea muncii de pregătire a premierei acestui dirijor, care să se ocupe paralel de instruirea muzicală a celor două (sau chiar trei) distribuții, se situează pe linia unui nou stil de muncă adoptat de direcțiunea teatrului, în vederea asigurării calității artistice a unor premiere mai dificile.

Ca o calitate esențială a premierelor este demnă de menționat conturarea cîtorva linii mari în redarea părții muzicale: distribuirea unor voci viguroase, dacă nu întotdeauna propriu zis dramatice, adecvate stilului verist, muzicalitatea spontană, elanul, care au caracterizat participarea orchestrei, contactul strîns cu scena și fermitatea conducerii ansamblului înfăptuite de Jean Bobescu.

Dacă desfășurarea operei „Cavalleria rusticană" a apărut sudată, unitară, datorită ritmului viu și plin de nerv al interpretării, opera „Paiațe" a suferit pe alocuri de o anumită fragmentare, provenind din lipsa unei legături organice între cîntul soliștilor și jocul acestora.

Principalii eroi ai Cavalleriei au întrunit calități muzicale și vocale întrucîtva asemănătoare, cu un plus de dramatic și o vibrantă trăire a pasajelor de cantilenă la Cornelia Seracin (Santuzza); George Davidescu (Turridu) posedă o voce frumos timbrată, dovedind față de partenera sa o mai mare degajare scenică. Rolul lui Alfio, baritonul Ștefan Stoica, a realizat o creștere calitativă, de la timbrul mat și expresia oarecum uniformă din aria de debut pînă la vigoarea și strălucirea tonului atinse în pateticul dialog cu Santuzza. Deținătoarele rolurilor Lolei și Luciei (Nineta Crainici și Floarea Alecu) au adus o contribuție eficientă bunului mers al spectacolului prin chipul artistic în care s-au integrat situațiilor dramatice ambiante.

In „Paiațe", cuplul soliștilor s-a dovedit la fel de sudat ca și în opera precedentă, fiind însă în întregul său mai apropiat tipului vocal liric.

Prologul, cîntat de Vasile Martinoiu cu o voce caldă străbătută și de accente dramatice a constituit una din părțile pozitive ale spectacolului. Am admirat în plus la Vasile Martinoiu interpretarea muzicală și mai reliefată, mai nuanțată, și un evident talent actoricesc întruchipîndu-l în continuare pe Tonio.

Soprana Viorica Pop (în rolul Neddei) a reușit să contureze caracterul personajului interpretat prin armonioasa îmbinare a cîntului cu jocul, ambele pline de expresivitate. Dacă din punct de vedere al tehnicii vocale Viorica Pop arată o deosebită grijă pentru acutele întotdeauna bine realizate o mai mare atenție va trebui s-o acorde conducerii liniei melodice care nu se desfășoară întotdeauna egal, printr-un sunet permanent susținut.

In dificilul rol al lui Canio, tenorul Pantelimon Frunză a apărut familiarizat cu stilul operei lui Leoncavallo, deși unele accente exagerate în cînt n-au putut decît să prejudicieze sobrietății pe care chiar și opera veristă o reclamă. Vocea sa deși netimbrată uneori este caldă, comunicativă.

Ion Roman (Silvio) printr-o voce generoasă a reușit mai ales în duetul cu Nedda o participare plină de muzicalitate, ceea ce a contribuit la o frumoasă asamblare a acestui moment. O atenție pentru frazare și înlăturarea unei anumite platitudini în dinamică se impune.

Corul (dirijor Dimitrie Macarie) deși puțin numeros, posedă acea disciplină artistică necesară unei bune evoluții scenice și unei corecte interpretări muzicale. In numeroasele sale intervenții a vădit o bună frazare, dicțiune clară. Omogenitatea și sincronizarea cu orchestra (mai ales în „Paiațe") rămîn de rezolvat în viitor.

Orchestra a fost, așa cum arătam, unul din elementele valoroase în realizarea spectacolului condusă fiind de mîna sigură a lui Jean Bobescu. Redarea momentelor simfonice, tonul cald al coardelor și posibilitățile de afirmare solistică a suflătorilor de lemn sînt calități indiscutabile ale acestui compartiment; dar acuratețea în intonații, un mai bun dozaj al alămurilor, o mai mare siguranță a viorilor în momentele cînd nu dețin principalul rol tematic vor trebui să constituie obiectivul permanent al instructorilor ei.

La reușita desfășurare a spectacolului, regia (Cici Popescu) a contribuit într-o măsură însemnată printr-un suflu tineresc, prin elanul ei neîntrerupt. Pornind de la ideia justă de a scoate în evidență conflictul dramatic și ciocnirile pe plan psihologic, regia a subliniat însă excesiv, în chip neartistic gestica și mimica corului și personajelor.

Decorurile, semnate de Claudia Fanea, au fost simple, sugestive, avînd ingenioase soluții compoziționale și de culoare mai ales în „Paiațe". Costumele corului în „Cavalleria rusticana" ni s-au părut însă somptuoase pentru ținuta unor simpli țărani, fie ei și pe scena unei opere.

Acest spectacol care constituie un hotărît pas înainte în activitatea Teatrului din Galați s-a bucurat de o caldă primire din partea publicului.

GHEORGHE FIRCA

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag

Problemele cîntecului de masă și ale creației corale în dezbaterea Uniunii compozitorilor 1

Contribuții la cunoașterea artei interpretative a lui George Enescu 12

*

Ecouri de peste hotare privitoare la George Enescu 16

SEMICENTENARUL ION LUCA CARAGIALE

Paul Constantinescu

Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică 17

Viorel Cosma

Caragiale și muzica 19

DISCUȚII

Aurelia Teodoru

Cum predau muzica la clasele I—IV 27

A. Rațiu și V. Tomescu

O zi din viața muzicală a orașelor Craiova, Timișoara, Arad, Oradea, Satu Mare și Baia Mare . 29

CONCERTE-SPECTACOLE

Edgar Elian

Igor Moiseev ; Kurt Sanderling . . . . . 35 ; 38

Tilde Urseanu

Maia Plisețkaia 40

Petre Ștefănescu-Goangă

Aleksei Krivcenia 42

Dan Jelescu

Vaclav Smetacek 42

J.-V. Pandelescu

Recital Hugo Wolf 43

Alexandru Leahu

Nonetul ceh 43

PUNCTE DE VEDERE

Doru Popovici

Simfonia I de Tiberiu Olah 44

Ada Brumaru

Pe marginea spectacolului „Concert în re... hazliu". 45

*

Gheorghe Firca

Premieră la Galați 48

c. 1605 – I.C.P. – M.F.A

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L. la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 și 14.77.10

Lei 5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 7 iulie 1962

Despre conţinut şi realizare artistică în genurile muzicii uşoare

Discuţie la Uniunea Compozitorilor

Ca toate celelalte genuri ale muzicii noastre de astăzi, muzica uşoară, avînd ca scop să contribuie la educarea maselor şi la făurirea conştiinţei socialiste a omului nou, se integrează în mod firesc în aspiraţiile şi sarcinile artei noastre realist-socialiste.

Caracterul ei de largă accesibilitate, forţa de pătrundere şi răspîndire în mase necesită o analiză atentă a problemelor ce-i sînt specifice şi o luare de poziţie clară în ce priveşte îndrumarea creaţiei, interpretării şi difuzării.

Sarcinile Uniunii Compozitorilor în îndrumarea creaţiei de muzică uşoară precum şi în toate problemele legate de aceasta sînt în momentul de faţă deosebit de importante.

Documentele Congresului al III-lea al P.M.R. au arătat că drumul just al artei noastre constă în crearea de lucrări de înaltă valoare artistică, cu un conţinut bogat, care să reflecte în mod convingător minunatele transformări şi înfăptuiri actuale, munca plină de avînt şi abnegaţie a oamenilor muncii din ţara noastră, pentru desăvîrşirea construcţiei socialismului.

Muzica uşoară are menirea ca, îmbinînd plăcutul cu educativul, să contribuie la formarea gustului artistic al maselor largi, la educarea lor, să le dezvolte capacitatea de înţelegere şi entuziasmul faţă de realităţile actuale din ţara noastră.

De pe această poziţie se cuvin analizate problemele specifice genului, munca compozitorilor şi a Biroului Secţiei de Muzică uşoară din Uniunea Compozitorilor. Aşadar, este necesar să se desprindă sarcinile legate de promovarea şi înflorirea acestui gen muzical — unul din cele mai populare şi mai apte pentru educarea maselor largi.

Genul muzicii uşoare cuprinde :

Muzica de dans, cîntecul de muzică uşoară (patriotic, liric, de tineret, de dragoste, satiric etc.), romanţa, opereta, spectacolul de estradă, comedia muzicală, — avînd fiecare trăsături proprii. Însuşirea esenţială, comună tuturor acestora trebuie să o constituie melodicitatea inspirată, clară, simplă, frumoasă, nouă, de maximă calitate artistică, unită cu accesibilitatea de tip superior, lipsită de vulgaritate şi simplism. Muzica uşoară trebuie să exprime un bogat conţinut de idei şi sentimente, într-o formă artistică realizată cu măiestrie, contribuind astfel la ridicarea nivelului artistic al oamenilor muncii.

Vom cerceta pe rînd diversele sectoare ale muzicii uşoare şi ne vom opri la problemele ce se vor deschide în etapa prezentă a dezvoltării genului.

Muzica de dans îşi are specificul ei melodic, armonic şi instrumental. Ea trebuie să aibă o melodică de mare expresivitate, o ritmică pregnantă, o construcţie simplă şi un caracter optimist, capabil să întreţină buna dispoziţie, să antreneze tineretul nostru într-o distracţie şi recreare sănătoasă şi nobilă, demnă de el. Eliminînd lascivitatea şi trivialitatea — altă dată prezente —, cîntînd energia, forţa constructivă, buna dispoziţie, optimismul, dragostea şi sentimentele curate, ea poate să cultive, într-o ambianţă de destindere şi de veselie decentă, năzuinţele omului nou.

Tematica muzicii uşoare trebuie abordată din sfera sentimentelor curate şi luminoase ale oamenilor de astăzi, oameni de toate vîrstele, a căror viaţă oferă numeroase şi variate aspecte ce pot inspira cu succes textele. Ar fi însă o greşeală să se încarce muzica de dans cu texte a căror tematică depăşeşte limitele ei naturale. Acest lucru, departe de a spori calitatea şi forţa muzicii, prezintă pericolul bagatelizării, minimalizării, vulgarizării unor teme majore care îşi găsesc perfect locul în alte sectoare ale genului ca de exemplu în cîntecul de muzică uşoară.

Cîntecul de muzică uşoară, cîntecul simplu, frumos, uşor de învăţat, de ţinut minte, are posibilitatea de a aborda o tematică mai largă. Aceasta trebuie mereu îmbogăţită, dezvoltată, pentru a putea oglindi multilateral viaţa noastră nouă, realizările, aspectele pozitive, cît şi pentru a satiriza lipsurile, rămînerile în urmă, elementele negative, — într-un cuvînt „vechiul".

Cîntecul are o mare forţă de a pătrunde în mase. el este prietenul de muncă şi un bun mijloc de des-

4365

tindere al omului. Vehiculînd idei și sentimente înalte, cîntecul constituie un prețios factor de educație în spirit socialist. Lui îi revine sarcina de a contribui substanțial la educarea omului nou, făcîndu-l apt pentru eforturile susținute în procesul de construire a socialismului. Numeroase cîntece de bună calitate dovedesc posibilitățile genului de a exprima un conținut de idei majore într-o formă artistică larg accesibilă.

Romanța, gen „clasic" al muzicii ușoare, trebuie să devină un gen de tip nou. Potrivit caracterului său liric tradițional, ea se poate dezvolta pe linia exprimării sentimentelor de dragoste, prietenie sau chiar reflectînd unele aspecte dramatice ale vieții. Dar e necesar să se evite cu desăvîrșire elementele pesimiste, depresive, dezagregante, de care suferea romanța în trecut. Compozitorii au sarcina de a selecta elementele tradiționale valoroase înlăturînd clișeele îmbătrînite, dăunătoare, de a îmbogăți limbajul romanței cu mijloace noi de expresie.

Opereta, gen lirico-dramatic de largă accesibilitate, este astăzi unul dintre cele mai îndrăgite de publicul nostru. În ansamblul genurilor muzicale de azi, ea își îndeplinește rosturile în măsura în care izbutește să exprime, la un nivel artistic ridicat, un conținut actual și să lanseze melodii de largă circulație. Opereta poate fi de factură diferită, înrudindu-se fie cu vodevilul, fie cu opera comică, dar păstrîndu-și specificul propriu.

Scenele noastre, ca și cele de peste hotare, au confirmat izbînzi ale operetei romînești ca : „N-a fost nuntă mai frumoasă" de Nicolae Kirculescu, „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu, „Lăsați-mă să cînt" și „Lysistrata" de Gherase Dendrino.

Totuși mai avem încă multe de făcut. Așa de exemplu, opereta „Colomba" de Elly Roman n-a obținut decît un succes parțial. Cărui fapt se datorește oare aceasta ? Tematica ei este actuală (lupta tineretului pentru pace), ceea ce constituie un element pozitiv ; dar există mari lipsuri în realizarea dramatică a libretului și în partitura muzicală care, deși prezentînd o muzică scrisă cu atenție, nu a dat totuși nici o melodie pregnantă. Noua operetă a lui Elly Roman „Fetele din Murfatlar" reprezentată în premieră pe scena Teatrului din Constanța, dovedește, pe o treaptă artistică mai ridicată, aceeași preocupare a compozitorului pentru realizarea unei operete cu o tematică actuală. Însă nici reușita acesteia nu a fost deplină. Menționăm că Elly Roman a îmbunătățit în ultima vreme atît libretul cît și partitura, în urma experienței și discuțiilor purtate în jurul spectacolelor de la Constanța.

Opereta „Lysistrata" de Gherase Dendrino, lucrare de un înalt nivel artistic, realizată cu măiestrie, conține în cadrul unui autentic simfonism, melodii pregnante, accesibile și de calitate. Așteptăm ca acest prețuit compozitor să realizeze în domeniul operetei noi creații valoroase cu o tematică contemporană.

Spectacolul muzical de estradă constituie una din manifestările muzical-teatrale cele mai populare. Avem în țara noastră numeroase formații de estradă : Teatrul „Constantin Tănase" din București (cu trei formații diferite), Teatrul de Estradă al Sfatului Popular al Regiunii București, Teatrul de Estradă din Deva și secții de estradă pe lîngă unele teatre de stat și teatre muzicale din țară. Compozitorii au răspuns cu promptitudine de cîte ori au fost solicitați de direcțiile teatrelor sau de autorii textelor. Din păcate însă, prea puțini compozitori cu pregătire corespunzătoare își aduc contribuția în acest domeniu. Compozitorii colaboratori în spectacolele de estradă s-au obișnuit să facă concesii unor conduceri de teatre, alunecînd pe panta succesului facil, a modei și a influențelor muzicale cosmopolite, — ceea ce conferă adesea un caracter de vulgaritate spectacolelor.

De asemenea, compozitorii nu au reușit să lanseze de pe scenele teatrelor muzicale decît un număr redus de melodii de largă circulație. În aceste spectacole ești nevoit să asculți mai întotdeauna un număr de cîntece dintre care aproape nici unul nu solicită o atenție specială. Deficiența se datorește atît muzicii de slabă calitate, cît și tematicii sărace, redusă aproape exclusiv la dragoste. Cu această realizare muzicală și dramaturgică submediocră, spectacolul devine plicticos, neinteresant. Și apoi, s-a încetățenit — în special pe scena teatrului „Constantin Tănase" — abundența muzicii de dans în detrimentul cîntecului. Se neglijează promovarea și stimularea cîntecului de muzică ușoară cu un conținut larg, bogat, variat. La această instituție, supraviețuiește un criteriu cu totul regretabil în ce privește muzica : „succesul" în înțelesul cel mai superficial și mai dăunător. Considerăm că trebuie să se acorde o mai mare atenție sarcinii principale de a forma gustul publicului, prin eforturi bine orientate ideologic menite a face din genul muzicii ușoare o treaptă preliminară accesului la genurile mai complexe ale muzicii.

*

* *

O preocupare specială în activitatea compozitorilor noștri trebuie să o constituie crearea unui repertoriu de muzică ușoară pentru formațiile orchestrale mai mari, cu caracter simfonic, repertoriu care să facă o legătură între muzica ușoară și cea simfonică. Acest lucru poate contribui efectiv la educația muzicală a maselor — al căror gust se dezvoltă permanent —, la ridicarea lor treptată spre înțelegerea muzicii. Cu doi ani în urmă a fost inițiată o acțiune pentru înflorirea creației de acest gen, la care, din păcate, compozitorii nu au răspuns în măsura cuvenită. Socotim necesar să reînnoim eforturile în acest sens.

Muzica noastră ușoară și în special cea de dans vine în permanent contact și confruntare cu tot ceea ce se scrie în acest gen pe plan mondial. Această producție mondială de șlagăre prezintă două aspecte : 1) ea cuprinde, fără îndoială, un număr de piese valoroase care și-au cîștigat pe drept cuvînt o apreciere internațională, și 2) pe de altă parte, o mare cantitate de lucrări fără valoare artistică, de interes strict comercial. Piesele de acest gen, de obicei bine ambalate în orchestrație și interpretare, reușesc datorită facilității și superficialității liniei lor melodice sau datorită unui anumit exotism al textelor sau corespunzînd curentelor modei, să se impună gustului mediocru al unui anumit public care din păcate mai există și la noi. Așa cum s-a spus, la acest „succes" contribuie

de cele mai multe ori renumiți interpreți ai genului și o excelentă prezentare tehnică. Asemenea cîntece auzite la posturile de radio, în filme, și pe discuri, sînt copiate pe benzi de magnetofon și reproduse apoi de către orchestrele noastre de dans și de către unii dintre interpreții noștri. Există încă la noi interpreți de muzică ușoară — e drept puțini la număr — care nu se străduiesc a discerne piesele bune de cele fără valoare, nedovedind astfel adevărata dragoste pentru muzică și nici respectul cuvenit față de public. Spre deosebire de interpreții noștri talentați și bine orientați, a căror contribuție în procesul de educare muzicală a publicului e deosebit de pretențioasă, ei se lasă tîrîți de modă, de cerințele unui public cu gustul artistic neformat sau rău format, importă și exhibă un repertoriu vulgar, degradant. Totodată, unii interpreți au tendința de a imita maniera unor cîntăreți străini. Apreciem pe Yves Montand, Modugno și pe alți binecunoscuți interpreți străini, deoarece sînt artiști autentici, dar nu și pe imitatorii lor ridiculi.

Compozitorii noștri de muzică ușoară luptă permanent cu acea parte de calitate scăzută a producției muzicale străine, fiind conștienți de misiunea, răspunderile și sarcinile ce le revin în promovarea muzicii noastre noi. Ei au izbutit să scrie un număr de lucrări valoroase, mult îndrăgite de tineret și masele largi. Menționăm cîteva din cele care au înregistrat în ultimii ani reale succese artistice. Ele se adaugă unora mai vechi, constituind laolaltă fondul muzicii ușoare românești : „București, București", „M-am îndrăgostit de tine Moscova", „Cel mai albastru cer din lume", „În amurg", „Tropa-tropa", „Un minut", „E minunat, e încîntător", „Cele mai frumoase fete", „Chemarea mării", „O chitară cînta", „Ada-Kaleh", „Morărița", „Fata de la facultate", „Prima poezie", „Cîntecul Deltei", „Cîntecul străzii", „Trenulet de Snagov", „Pomul cu vrăbii", „Cîntecul sputnicului", „Nopți cu lună-n București", „Lalele", „Intră luna pe fereastră", „I-auzi o melodie", „Cîntecel de casă nouă", „O barcă-n larg", „Dragostea noastră", „Spune-mi ce să fac".

În opoziție cu muzica străină „la modă" care nu-și pune de obicei probleme majore de conținut, compozitorii noștri luptă permanent pentru păstrarea și cîștigarea unor poziții înaintate, lărgind și adîncind conținutul cîntecelor lor, legîndu-l de viața actuală, preluînd tradiția cea mai valoroasă și înnoind-o. Ei obțin astfel succese meritorii. Orice minimalizare sau depreciere a acestor realizări ale muzicii noastre ușoare, este o atitudine injustă, provenită fie din incompetență, fie din superficialitate. În presa noastră au apărut o serie de critici îndreptățite care au semnalat deficiențele reale. În repetate rînduri, aceste critici au făcut obiectul unor discuții în cenacluri. Compozitorii au găsit binevenite criticile apărute, însușindu-și observațiile judicioase. În urma ajutorului primit prin critică, mulți compozitori și-au îmbunătățit activitatea. Astfel, putem consemna cu bucurie apariția în ultima vreme a unor lucrări de muzică ușoară mai bine realizate, pe tematică de actualitate, mai variată, lucrări scrise în colaborare cu poeți de talent care îmbogățesc creația muzicală românească.

Biroul Secției de Muzică Ușoară s-a străduit să desfășoare o activitate cît mai eficientă de îndrumare a creației genului. În urma criticilor apărute în presă *) asupra lipsurilor muzicii ușoare, biroul a trecut la o analiză mai adîncită a muncii sale și a constatat că, deși a purtat nenumărate discuții de principiu, nu a reușit totuși să antreneze pe toți compozitorii din secție în lupta susținută pentru o justă orientare estetică, și pentru ridicarea calității creației. Biroul a arătat o slabă combativitate față de lipsurile ce s-au manifestat în creația noastră în ceea ce privește nivelul ideologic și măiestria artistică. O atitudine necombativă s-a manifestat de cele mai multe ori față de instituțiile care răspund de difuzarea muzicii ușoare. Mărginindu-se adesea la discutarea unor aspecte organizatorice, sau ocupîndu-se cu amănuntele, biroul a pierdut din vedere într-o anumită măsură problemele de conținut ca și îndatorirea sa de a veghea la ridicarea permanentă a măiestriei compozitorilor. Constatînd aceste lipsuri, Biroul și-a propus ca prime obiective : 1) legătura permanentă și directă cu membrii Secției, pentru cunoașterea profundă a activității acestora și problemelor care îi preocupă ; 2) găsirea celor mai bune mijloace de colaborare cu instituțiile de difuzare a muzicii ușoare. Aprofundînd analiza acestor probleme, Biroul a constatat însă cu regret că o mare parte dintre compozitorii de muzică ușoară nu-și supun creația lor discuției în cadrul Biroului. Ei prezintă lucrările direct instituțiilor care le difuzează. Dintre acestea, unele își au comisii proprii — comisie de triere, nu comisie de îndrumare. Aceste comisii lasă mult de dorit în ce privește competența, respingînd lucrări considerate bune de către Biroul Secției din Uniune, achiziționînd lucrări slabe, difuzînd lucrări necunoscute de Uniunea Compozitorilor.

Unii compozitori ai Secției noastre preferă drumurile lăturalnice, evitînd „complicațiile". Consultarea unui colectiv competent, de specialitate, le pare inutilă ; participarea la discuții în cenacluri — de asemenea. Rezultatul este apariția în circulație a unor lucrări de proastă calitate, în contradicție cu îndrumarea dată de Uniunea Compozitorilor prin Biroul Secției de Muzică Ușoară, lucrări care dăunează maselor, prestigiului muzicii noastre ușoare, compozitorilor respectiv și Uniunii.

O consecință directă a acestei stări de lucruri este apariția unor fenomene regretabile în creația din ultima vreme, ca de pildă faptul că unele lucrări au prezentat coincidențe cu piese străine, așa încît compozitorii respectivi s-au găsit într-o situație delicată față de public. Asemenea lucruri pot fi evitate printr-o permenantă consultare cu Biroul de Muzică Ușoară, printr-o discuție asupra lucrării înainte de lansarea ei. Asemănările cu alte piese nu sînt niciodată scuzabile. Ele dovedesc lipsa de exigență a compozitorilor care simplifică la maximum linia melodică și folosesc în locul inspirației autentice, clișee și șabloane, sau adoptă neapărat ritmuri și formule melodice „la modă". Astfel de coincidențe s-au vădit în piese de Gelu Solomonescu, Vasile Veselovski, Sile Dinicu, Aurel Giroveanu, Ștefan Kardoș. Fenomene similare

* Articolele „Însemnări despre muzica ușoară" (Scînteia din 21 ianuarie 1962), „Pentru ridicarea calității în muzica ușoară" (Rev. Muzica, nr. 7/1961) ș.a.

1964

s-au manifestat și în lucrările altor compozitori, dar aceste lucrări n-au ajuns a fi difuzate. Avertizați la timp de comisiile la care s-au prezentat cu lucrările și adoptînd o poziție justă în primirea criticilor aduse, compozitorii au evitat situații neplăcute care ar fi putut diminua prestigiul lor și al muzicii ușoare românești.

* * *

Rezumînd cele expuse pînă aici, se poate spune că situația muzicii ușoare românești în perioada 1956—1961 este următoarea :

1) Deși a înregistrat unele izbînzi de necontestat, mai ales în domeniul muzicii de dans, muzicii ușoare românești i-au lipsit în general melodii pregnante în domeniul *cîntecului*. O spunem cu regret, fiindcă numai asemenea melodii sînt capabile să pună în valoare un conținut bogat, contemporan. Dacă melodiile compozitorilor ar fi mai puternic și în mod creator inspirate din folclorul nostru, ar dobîndi o mai largă accesibilitate și totodată ar putea învinge facilitatea specifică modei.

Numai ridicarea nivelului ideologic, perfecționarea măiestriei profesionale, o înaltă exigență în munca de creație și un strîns contact cu viața nouă care se desfășoară în jurul nostru, pot asigura creației noastre forță, prestigiu și viabilitate.

2) Trebuie să arătăm că chiar unii compozitori de frunte din muzica ușoară nu au răspuns cerințelor publicului, nu au creat periodic acele melodii care să circule, să fie preluate de mase. Subaprecierea importanței cîntecului a dus la îngrădirea lui într-o tematică îngustă.

Maeștrii muzicii ușoare românești nu au ținut în mod satisfăcător seama că au îndatorirea de a oferi permanent exemple bune pentru ceilalți compozitori. Orice părăsire de poziție a lor devine un exemplu negativ și creează un teren favorabil pătrunderii diletantismului, — racilă gravă a muzicii ușoare în momentul de față. Compozitorii noștri încercați și valoroși trebuie să aibă o creație de calitate mai continuă, mai susținută.

Bunăoară, este de dorit ca Gherase Dendrino, melodist prin excelență, continuînd firul succeselor sale, să fie mai prezent în domeniul cîntecului. Incontestabil, lucrările compozitorului Gherase Dendrino poartă din ce în ce mai mult pecetea exigenței. Acest lucru e foarte bun, însă credem că nu trebuie să devină o frînă în creația sa, — așa cum se pare că se întîmplă în ultimul timp. Exigența și adîncirea problemelor sînt compatibile și chiar implică continuitatea și fecunditatea creației.

Radu Șerban, de o bună vreme nu a mai oferit nici un cîntec nou, ceea ce lasă un gol în creația genului. E drept, compozitorul a desfășurat o activitate valoroasă pe tărîmul muzicii de film („Porto-Franco"), și lucrează acum la opereta „Băieții lui Făt-frumos". Dar acestea nu scuză absența sa în domeniul cîntecului, domeniu în care cu cîțiva ani înainte a dat creații valoroase.

Richard Bartzer, compozitor cu o temeinică pregătire muzicală, se ocupă prea puțin de compoziție, dedicîndu-se în special orchestrației și lucrărilor de muzică ușoară instrumentală. Dorim să fie mai prezent în creația de cîntece de muzică ușoară de largă circulație, gen în care compozitorul își poate dezvolta din plin posibilitățile sale creatoare.

Noru Demetriad nu a dat în ultima vreme lucrări deosebite, deși în trecut a dovedit că posedă o invenție melodică de bună calitate. Pe de altă parte, este inadmisibilă lipsa din creația sa a lucrărilor cu tematică de actualitate.

Compozitorii Eugen Cerbu, Florin Comișel, Anatol Albin, Nicolae Patrichi, care într-un trecut mai îndepărtat au dat lucrări de calitate, au acum o creație de cîntece foarte redusă.

3) Marea răspîndire din ultima vreme a ritmurilor sud-americane, ritmuri greu de împăcat fără îndoială, cu melodia de intonație folclorică românească, a îndepărtat muzica noastră de dans din ultimii ani, de această intonație. Este o evidentă greșală de orientare, cu care nu putem fi de acord. Muzica noastră nu trebuie să-și piardă profilul propriu și fondul ei firesc de expresie, făcînd loc preponderent unor ritmuri „la modă".

Astfel, compozitorul H. Mălineanu care a înregistrat meritate izbînzi cu „Marinică", „Am inceput să îmbătrînesc", „Cele mai frumoase fete", „Mica serenadă", „Cine-mi ești", „Cine n-a iubit măcar o dată", „Ce noroc am avut", — și care și-a cristalizat stilul inspirîndu-se creator din intonația populară, la un moment dat s-a lăsat antrenat de influența unor șlagăre facile, „la modă", de proveniență străină, renunțînd uneori la stilul său autentic și făcînd concesii manierismului. Un exemplu îl constituie printre altele piesa „Sînt la doi pași de casa ta". Părăsind filonul de aur al tradiției muzicii ușoare românești, în care a excelat și a obținut adevăratele sale succese, H. Mălineanu a dat la iveală unele lucrări mai puțin pregnante. Reîntoarcerea sa pe drumul bun, sănătos, s-a făcută simțită prin melodiile „Dor, fă cale-ntoarsă" și „Să ne trăiască fruntașii noștri", apreciate de public.

Gelu Solomonescu, compozitor cu o bogată experiență de teatru, orchestrator și pianist, dotat cu un deosebit simț armonic, deși a arătat la un moment dat că poate scrie lucrări bune ca „Morărița" și „M-am supărat pe inima mea", — piese de mare circulație în muzica noastră ușoară, — tinde în ultimul timp prea puțin spre melodia simplă inspirată, autentică și mai mult către formule „de succes" care i-au adus în schimb asemănări și coincidențe regretabile. Trebuie să-i atragem atenția că procedînd astfel, ajunge la o îngustare a personalității sale. Deficiența poate fi înlăturată printr-o exigență sporită față de sarcinile sale de creație. O atitudine autocritică și o orientare mai justă l-ar duce la realizări din ce în ce mai valoroase, de care a dat dovadă că este capabil.

4) Unii compozitori — chiar dintre cei cu reale calități — manifestă uneori o condamnabilă ușurință și lipsă de autocontrol, pierzîndu-se într-o producție cantitativă fără valoare, dînd în serie copii lipsite de calitate care fac să scadă prestigiul întregii lor creații. Sacrificarea calității de dragul cantității este de asemenea un lucru dăunător creației de muzică ușoară.

5) Trierea, achiziționarea și difuzarea defectuoasă a muzicii ușoare de către unele foruri ca Radioul,

Televiziunea, teatrele de estradă etc., provenind în primul rînd din îngustimea criteriilor de apreciere la comisiile respective şi dintr-o atitudine de uşurinţă şi lipsă de exigenţă, au generat de multe ori deficienţe în creaţie, au favorizat mercantilismul şi au dus la coborîrea nivelului general al genului în anumite sectoare, aruncînd o umbră injustă asupra muzicii uşoare romîneşti. Aceste aspecte au fost criticate pe drept cuvînt în presă.

Pentru o bună orientare a creaţiei de muzică uşoară în viitor, considerăm necesar să reamintim următoarele concluzii pe care le-am desprins din discuţiile purtate pînă acum şi din experienţa de muncă a Biroului.

1) Tematica lucrărilor de muzică uşoară va trebui să devină cît mai largă, mai variată, mai cuprinzătoare, adecvată genului respectiv. Compozitorii trebuie să se străduiască să găsească mijloacele de expresie cele mai potrivite, cele mai sensibile, cele mai convingătoare. Restrîngerea tematicii înseamnă absenţa muzicii uşoare din procesul revoluţiei culturale care se desfăşoară în ţara noastră. Muzica uşoară este un important gen muzical, iubit de mase, chemat să reflecte multilateral viaţa actuală în care se desfăşoară desăvîrşirea construirii socialismului. Nerealizarea formei corespunzătoare de expresie a conţinutului duce la bagatelizarea ideilor majore propuse. Abordarea în exclusivitate a cîntecului de dragoste, ca singurul care garantează succesul, chiar dacă se face „asezonarea" sa cu aşa zise „aspecte din actualitate", este o atitudine nejustă, după cum greşit ar fi, pe de altă parte, eliminarea acestui gen din sfera muzicii noastre uşoare. În problema importantă a abordării unei tematici cît mai variate, cît mai bogate, un rol determinant îl au poeţii şi textierii, cărora le revine sarcina ca, împreună cu compozitorii, să se străduiască a îmbogăţi continuu conţinutul de idei şi sentimente al muzicii uşoare. O permanentă legătură cu viaţa şi o cît mai strînsă legătură cu masele de ascultători ar veni în ajutorul realizării de lucrări cu un înalt nivel.

Toate lucrările valoroase ale compozitorilor de muzică uşoară, citate în referatul nostru, au avut un sprijin important în textul poetic pe care au fost scrise. Iar serioasele deficienţe semnalate de presa noastră, cu privire la sărăcia de idei a conţinutului, îngustimea tematicii, lipsa de emoţie a unor cîntece, se datoresc în primul rînd nerealizării pe plan artistic superior a textelor.

Este de neiertat că adesea producţii poetice cu totul inferioare au putut fi abordate de compozitori în lucrările lor şi apoi acceptate de comisiile de triere care ar fi trebuit să împiedice difuzarea acestor lucrări. Depinde în primul rînd de noi, de spiritul nostru critic, ca pe viitor asemenea texte să nu mai pătrundă în muzica uşoară. Considerăm foarte utile repetatele intervenţii ale presei noastre, care ne-a atras atenţia asupra acestui pericol

Ne exprimăm convingerea că activitatea poeţilor cît şi a textierilor de valoare în domeniul muzicii uşoare va contribui din plin la ridicarea nivelului creaţiilor noastre. Este momentul să facem din nou apel la Uniunea Scriitorilor pentru a ne ajuta efectiv în acest sector.

2) *Despre mijloacele de expresie*

a) *Melodia,* cel mai important factor de expresie în muzica uşoară, trebuie să se sprijine în primul rînd pe substanţa intonaţiilor populare. În această privinţă se poate folosi atît citatul cît şi melodia proprie, în spirit popular. Intonaţiile care dezvoltă tradiţia romanţei şi tangoului clasic romînesc, cu inflexiunile specifice, sînt elemente pozitive care nu trebuie părăsite. Aceste intonaţii s-au afirmat în lucrările unor compozitori cum a fost de exemplu Ion Vasilescu, ele garantează prospeţimea şi originalitatea muzicii uşoare romîneşti. Prezente pot fi în muzica noastră uşoară şi unele intonaţii ale folclorului străin, cu condiţia să fie asimilate organic şi nu pastişate.

Formulele stereotipe, şabloanele, rutina, nu pot şi nu trebuie să înlocuiască inspiraţia melodică de calitate. Se simte nevoia unei permanente primeniri avînd ca obiectiv nu piese multe, ci piese bune. Melodica întrebuinţată în muzica uşoară romînească se poate situa în vecinătatea cîntecului de mase, a cîntecului de copii şi chiar a liedului. Subliniem necesitatea ca fiecare compozitor să depună eforturi susţinute pentru a-şi găsi o linie creatoare proprie, afirmîndu-şi astfel personalitatea. A aduce prin originalitatea creaţiei, contribuţia la îmbogăţirea tezaurului nostru de muzică uşoară, iată ţelul străduinţelor noastre. Exigenţa şi autocritica trebuie să fie mijloace prin care să ajungem la definirea personalităţii noastre. Nu toţi compozitorii care activează uneori cu succes dau întotdeauna dovadă de exigenţă şi autocritică faţă de lucrările lor. Astfel, Ştefan Kardoş, care a demonstrat de multe ori că poate crea lucrări de largă circulaţie („E toamnă iar" şi „Dragostea noastră") creează adesea lucrări lipsite de pregnanţă şi originalitate. Simplitatea şi accesibilitatea, condiţii care stau la baza muzicii uşoare, nu trebuie înţelese greşit, ele nu pot înlocui, ci, dimpotrivă, implică măiestria realizării artistice. Aşa de pildă, Emanuel Ionescu, melodist prin excelenţă, care a scris multe piese de succes datorită acestei însuşiri, („Intră luna pe fereastră", „Bătrînul muzicant" etc.), nu a ajuns însă să-şi desăvîrşească măiestria. Realizările sale din punct de vedere armonic lasă de dorit. O armonie simplistă nu serveşte melodia ci dimpotrivă îi micşorează valoarea.

Sile Dinicu, autor de melodii reuşite, trebuie să se ocupe mai serios de calitatea creaţiilor sale, punîndu-şi mai acut problemele de ordin tematic şi artistic, şi să-şi formeze un stil personal mai pregnant, potrivit talentului său.

Un caracter învechit prezintă unele piese ale lui Richard Stein, care a compus cîndva, de altfel, piese de valoare.

Unii compozitori cu reale posibilităţi, ca Petre Firulescu, se preocupă într-o prea mică măsură de crearea unor melodii accesibile şi cu o tematică nouă. Alţi compozitori, deşi se preocupă de aceste lucruri, vădesc lipsuri în ce priveşte realizarea artistică originală, de nivel ridicat.

Eugen Teger, compozitor bine pregătit, cu creaţii meritorii (ca „Trenuleţ de Snagov", „Mai ştii", „Dîmboviţa apă dulce"), ar trebui să facă eforturi mai mari pentru a-şi forma un stil mai original, mai viu, mai sugestiv.

Aşteptăm ca Nicolae Kirculescu, compozitor consacrat şi de prestigiu, să evite pe viitor atmosfera oarecum uzată a unora din cîntecele sale. El poate — şi trebuie — să-şi împrospăteze, să-şi înnoiască limbajul, desigur pe linia personalităţii sale bine afirmate.

Elly Roman a înregistrat în ultimii ani o serie de succese folosind o tematică majoră, exprimată într-o formă în care intonaţia populară este evidentă. El a dat totuşi în acest timp şi unele melodii mai puţin reuşite. Semnificativ este că majoritatea acestora sînt tocmai cele în care compozitorul s-a îndepărtat de inspiraţia populară. Elly Roman a înregistrat de asemenea insuccese cu unele melodii palide din spectacolul „Şapte note potcovite", în dorinţa de a satisface cerinţele colaboratorilor săi şi ale „modei". („Ochi verzi", şi „Noce di tandreza"). Dorim ca Elly Roman să reintre cît mai curînd pe drumul adevărat al artei sale.

Aurel Giroveanu, compozitor cu aptitudini melodice deosebite, mereu prezent în faţa publicului cu piese noi, a înregistrat multe meritate succese („În amurg", „Vino pe aleea trandafirilor", „Vaporaş, vaporaş", „Cîntecul străzii", „Bucureşti, Bucureşti"). Cultivînd o melodică cu caracter popular, Aurel Giroveanu se preocupă în aceeaşi măsură de valoarea de conţinut a lucrărilor sale. Totuşi, scriind un număr foarte mare de piese, dintre care unele sub nivelul său obişnuit, compozitorul dovedeşte uneori o slăbire a exigenţei.

Florentin Delmar este autorul unor cîntece reuşite („Răvaş de dor", „Bucureşteanca", „Cînd dansez cu el", „Fetele din strada mea"). De mult însă nu a mai dat lucrări de mare circulaţie, neglijînd întrucîtva creaţia şi lăsîndu-se antrenat mai cu seamă în activitatea legată de scenă, activitate care i-a adus succese în genul cupletului. Aşteptăm să ne dăruiască noi lucrări inspirate şi-i recomandăm să-şi îmbogăţească mijloacele atît din punct de vedere melodic, cît şi armonic. De altfel, aşteptăm ca toţi compozitorii noştri de muzică uşoară să-şi sporească exigenţa în ce priveşte substanţa melodică şi realizarea armonică a lucrărilor lor.

Ne bucurăm că unii compozitori tineri ca Vasile Veselovski, George Grigoriu şi Temistocle Popa (ultimii doi sînt cei mai tineri colegi ai noştri), au întrebuinţat în piesele din ultima vreme o melodică şi o armonie mai îngrijită. Ar fi bine ca succesele dobîndite să-i stimuleze în realizarea unor lucrări şi mai valoroase, cu un conţinut mai bogat şi mai legate de tradiţia muzicii noastre.

b) *Ritmul.* În muzica uşoară de dans ritmul este un element de bază. El trebuie să fie adecvat substanţei melodice. Bunăoară, o melodie folclorică românească, utilizată în muzica de dans, nu poate fi susţinută — fără primejdia de a realiza un hibrid — de un ritm de cha-cha. Amestecul de ritmuri şi de melodii eterogene în muzica uşoară constituie o problemă încă nerezolvată. E adevărat că ritmul de tango s-a împletit uneori în mod fericit cu intonaţia românească, dar în general, nu e recomandabil amestecul de ritmuri străine cu intonaţii ale folclorului autohton.

Excesul ritmic şi neglijarea elementului melodic duc la sărăcirea mijloacelor de expresie şi la scăderea interesului artistic. Aşa cum muzica de dans nu se poate lipsi de elementele de ritm, în aceeaşi măsură nu se poate lipsi de melodie. Muzica de dans bazată numai pe ritm şi lipsită de armonie, duce la abrutizare.

În muzica noastră uşoară ar fi de dorit să se folosească ritmurile dansului popular românesc, preluate ca atare sau prelucrate. N-am ajuns să impunem pe plan mondial ritmica dansului popular românesc, deşi aceasta este atît de bogată şi de pregnantă. Nu credem că o melodie specific sud-americană ar putea fi susţinută de un ritm de horă, sîrbă sau „Ca la Breaza", dar sîntem convinşi că o melodică românească, bazată pe o ritmică românească, ar putea îmbogăţi patrimoniul universal al muzicii uşoare.

Reînnoim îndemnurile către compozitorii noştri de a se strădui să creeze un dans nou, modern, inspirat din ritmurile şi melodica bogată a dansului nostru popular, dans care să poată fi răspîndit pe scară internaţională. În acest sens trebuie consemnate încercările merituoase ale lui H. Mălineanu („Garofiţa"), A. Giroveanu („Trifoi"), şi Florentin Delmar („Brezuţa").

c) *Armonia* trebuie să fie cît mai bogată, devenind un suport firesc al melodiei, generat de ea şi nu invers. Sînt de condamnat atît realizările armonice simpliste, limitate de multe ori doar la treptele I, IV, V, cît şi armoniile încărcate care diluează şi îneacă substanţa melodică şi care, pînă la urmă, devin un scop în sine, — culoare fără desen. Să nu uităm niciodată că muzica uşoară este şi trebuie să rămînă în primul rînd melodie.

d) *Orchestraţia* reprezintă un factor însemnat în creaţia de muzică uşoară.

Constatăm cu bucurie că orchestratori valoroşi ca Gherase Dendrino, Richard Bartzer, Radu Şerban, H. Mălineanu şi alţii, ne-au dat pînă acum o serie de orchestraţii artistice ingenioase de reală calitate. Critica pe care le-o putem aduce unora dintre aceşti orchestratori este că uneori creează o oarecare nepotrivire între materialul melodic şi realizarea orchestrală, în sensul că ochestraţia depăşeşte substanţa muzicală a piesei respective. Ori, orchestraţia este haina care trebuie să îmbrace ireproşabil, să se potrivească, să fie în concordanţă cu melodia, armonia şi forma.

Pe de altă parte, trebuie să se renunţe la anumite formule tip, care sărăcesc paleta orchestrală şi a căror utilizare mecanică reduce rolul creator al orchestratorului. Ca şi în alte sectoare ale creaţiei, şi aici e nevoie de variaţie, fantezie, bogăţie de expresie, măsură, bun gust. Ar fi ideal ca toţi compozitorii să-şi orchestreze singuri lucrările. Gîndirea muzicală îşi găseşte cea mai deplină realizare artistică atunci cînd compozitorul o îmbracă singur în haina orchestraţiei. Potpuriul, fantezia, parafraza, aranjamentul, intră în altă categorie. Orchestratorul sau aranjatorul are şi el un cuvînt de spus, el poate fi un adevărat artist în cîmpul muzicii uşoare. Să-l ajutăm în ridicarea activităţii sale.

Muzica noastră uşoară a obţinut succese incontestabile datorită sprijinului şi îndrumărilor primite permanent, precum şi eforturilor depuse de compozitori pentru ridicarea nivelului lor ideologic şi pro-

fesional. Avem în acest domeniu forțe creatoare remarcabile.

Cinstirea ce s-a adus recent de către partidul nostru unor fruntași ai muzicii ușoare, cărora li s-au acordat titlul de maeștri și artiști emeriți : Gherase Dendrino, Elly Roman, Nicolae Kirculescu și H. Mălineanu, se resfrînge asupra muzicii romînești în general, și asupra Uniunii Compozitorilor, forul prin care sîntem îndrumați și susținuți în munca noastră. Aceste distincții ne atrag sarcini și mai mari, mai înalte, pe care trebuie să le îndeplinim cu răspundere.

Poporul nostru, însetat de muzică bună, așteaptă de la compozitori lucrări de calitate care să le vorbească de viața nouă pe care o trăim, viață plină, bogată, cu perspective luminoase. Această viață trebuie cîntată cu forță de convingere printr-o muzică într-adevăr artistică, scrisă cu măiestrie. Iată sarcina noastră de căpetenie.

Alături de compozitorii consacrați, avem în muzica ușoară o pleiadă de compozitori tineri, la care se adaugă mereu noi elemente. George Grigoriu și Temistocle Popa au fost primiți de curînd membri în Uniunea Compozitorilor. Ținînd seamă de succesele lor de pînă acum, le așteptăm cu interes evoluția.

Compozitorilor de muzică ușoară le revine — alături de compozitorii din toate celelalte sectoare de creație — rolul de a contribui la opera de desăvîrșire a construirii socialismului în țara noastră. Pentru aceasta este de dorit o prezență cît mai activă a tuturor compozitorilor din acest gen, în munca și viața Uniunii, creînd lucrări din ce în ce mai valoroase, participînd la discuții și la viața obștească.

Despre critică. În ultima vreme au apărut în presa noastră o serie de articole care au dezbătut probleme ale muzicii ușoare romînești și care au adus un ajutor prețios mersului înainte în acest sector. Ca urmare s-au îndepărtat din programele de radio cîntecele de muzică ușoară necorespunzătoare, adunate în fonotecă de-a lungul anilor. Radioul a inițiat în ultima vreme o acțiune de colaborare mai strînsă între poeți și compozitori, angrenîndu-i într-o muncă de mai mare exigență artistică. Primind un sprijin real prin criticile apărute în presa de partid și alte publicații, compozitorii de muzică ușoară își concentrează eforturile și speră într-o colaborare mai fructuoasă cu scriitorii textelor, care să se concretizeze în lucrări de o valoare artistică din ce în ce mai ridicată.

Aici am vrea să punem o întrebare pe care o considerăm legitimă : oare criticii noștri din Uniune ajută mersului înainte al muzicii ușoare romînești ? Muzicologii noștri de prestigiu participă cu consecvență și simțul răspunderii la afirmarea unei critici științifice, constructive, în problemele muzicii ușoare ? Credem că nu. Trebuie să semnalăm totuși ca o contribuție referatul făcut de Ada Brumaru la unul din cenaclurile secției de muzică ușoară, care a analizat latura muzicală a ultimelor spectacole date de Teatrul „Constantin Tănase". Dar cu o rîndunică nu se face primăvară. Un mare număr dintre cei ce scriu despre muzica ușoară în presă nu sînt muzicologi ci diletanți care — deși uneori bine intenționați — nu izbutesc decît să semene confuzii în rîndurile cititorilor și chiar ale compozitorilor. Socotim că este absolut necesar ca presa și publicațiile noastre de specialitate să rezerve cu regularitate un colț permanent criticii destinată sectorului muzicii ușoare, această sarcină urmînd să fie încredințată unor compozitori, critici sau muzicologi.

*

* *

Concluziile care se desprind din prezentul referat sînt următoarele : Analiza atentă a creației din perioada 1956—61 ne arată că peste deficiențele semnalate, pentru a căror remediere trebuie dusă o acțiune susținută și continuă, s-a scris o muzică ușoară romînească de bună calitate, care-și îndeplinește în bună măsură sarcina de a contribui, prin mijloacele ei, la educarea omului nou și la construirea unei vieți noi în patria noastră.

Succesele de pînă acum ale muzicii ușoare romînești ne îndreptățesc să nădăjduim că în viitor muzica de dans, cîntecul, romanța, spectacolul de estradă, opereta și — sperăm că în curînd și comedia muzicală — se vor dezvolta și îmbogăți prin creații din ce în ce mai valoroase. Milioane de iubitori de muzică se vor bucura de frumusețea noilor melodii pe care le vor scrie compozitorii noștri.

Sprijinul și îndrumarea permanentă a partidului, pe care-l simțim întotdeauna aproape de noi, condițiile actuale de dezvoltare create muzicii noastre în general, sînt chezășia înfloririi continue a muzicii ușoare romînești. Ne revin sarcini de onoare pe care ne străduim să le îndeplinim.

*

* *

Apreciind că spre deosebire de alte dezbateri anterioare, referatul de față a dovedit o anumită orientare critică, vorbitorii au arătat că el a lăsat totuși de dorit. Astfel, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, Ion Dumitrescu, a subliniat că menținerea la suprafața problemelor a multora dintre participanții la discuții, se datorește și caracterului adesea abstract în care a fost conceput referatul. O asemenea dezbatere trebuie să adîncească cu competență profesională și principialitate, aspectele esențiale ale dezvoltării muzicii ușoare, să reliefeze *căile concrete* de îmbogățire a conținutului cu temele actuale ale activității constructive ce se desfășoară în patria noastră, cu temele vieții sufletești a omului nou ; totodată este necesar, ca, în locul obișnuitelor afirmații despre necesitatea întăririi originalității naționale a muzicii noastre ușoare, să se dezbată posibilitățile concrete în acest sens. Tot astfel, s-a pus accentul pe discutarea mai eficientă, mai rodnică a căilor pentru ridicarea calității ideologice și artistice a textelor și muzicii în acest gen, astfel încît creațiile de muzică ușoară ale compozitorilor noștri să pătrundă încă mai larg în rîndurile publicului din țară și de peste hotare, exprimînd specificul sensibilității noastre muzicale, cîntînd viața nouă ce se clădește în țara noastră. După cum au subliniat compozitorii H. Mălineanu și A. Mendelsohn, îngustarea sferei muzicii

ușoare în favoarea genului de dans constituie o concesie făcută de compozitorii noștri gustului unui cerc restrîns de melomani de modă veche, în timp ce — după cum se confirmă în întreaga noastră viață muzicală — publicul nou apreciază și dorește cele mai variate genuri ale muzicii ușoare — în primul rînd *cîntecul*, care exprimă direct și bogat realitățile actuale, care reflectă sensibilitatea omului de azi, trăsăturile sale morale. În acest sens a fost criticat (Th. Cartiș) faptul că referatul nu a precizat cele mai de seamă obiective tematice pe care muzica ușoară este chemată să le îmbrățișeze în prezent.

Astfel, este deosebit de important să se expună cu claritate sarcinile de creație în acest gen, chemat să oglindească preocupările și viața sufletească a celor ce muncesc în diferite ramuri de producție, să zugrăvească în imagini vii munca ce se desfășoară în echipe, brigăzi, izbînzile fruntașilor, să releve prin mijloacele specifice genului *noul* ce apare în viață, în fabrici, în uzine, pe șantiere și pe ogoare. S-a subliniat necesitatea sporirii exigenței față de cîntecul de muzică ușoară, care se bucură de o largă circulație. De asemenea, era de așteptat ca referatul să analizeze aspectele cele mai interesante ale experienței compozitorilor noștri în dezvoltarea intonațiilor populare, în sublinierea specificului sensibilității muzicale a poporului în genurile muzicii ușoare (J. V. Pandelescu, Ana Frost).

Se simte nevoia unei analize mai adînci a muncii colective a Biroului Secției de Muzică Ușoară, nevoia atragerii celor mai bune forțe în activitatea de dezbatere în cenacluri a problemelor de creație (D. Bughici). Trebuie găsită calea ca toate piesele de muzică ușoară care sînt promovate în concerte, la radio, în teatre etc., să fie prezentate și discutate în cadrul Secției.

S-a exprimat dezideratul intensificării, adîncirii contactului compozitorilor de muzică ușoară cu oamenii muncii, prin cunoașterea mai directă și îndelungată a activității acestora în producție, care să ducă la o reflectare vie, convingătoare a vieții și preocupărilor lor.

Totodată, s-a recomandat analizarea rezultatelor în acțiunea de îndrumare de către compozitori a echipelor artistice și brigăzilor de agitație din întreprinderi (George Grigoriu, D. Bughici, A. Girovea-nu). O astfel de analiză va da la iveală cele mai eficiente mijloace și procedee de colaborare artistică, va dezvălui compozitorilor acele aspecte din munca și viața oamenilor muncii care trebuie să îmbogățească tematica muzicii ușoare. Aceasta va fi în măsură să contribuie la evitarea subiectelor generale, vag sentimentale, sau plat descriptiviste, cu lună, parc și dragoste într-un cadru convențional, fără semnificație, și la apariția unor lucrări inspirate, inedite.

În legătură cu exigența în creație a fost pus accentul pe expresivitatea directă și bogată a liniei melodice, pe reliefarea „ritmului intern al melodiei" (Alfred Mendelsohn). O contribuție de seamă la lărgirea cercului de creatori în domeniul muzicii ușoare sînt chemați s-o aducă compozitorii ce activează cu prestigiu în genul simfonic și în celelalte genuri, precum și poeții de renume care nu au abordat încă textul de muzică ușoară. O mare îndatorire revine muzicienilor, consiliilor artistice, cronicarilor muzicali în orientarea activității în acest gen, în popularizarea adevăratelor succese. S-au adus astfel critici unor compozitori ca Elly Roman, E. Ionescu, care au manifestat uneori în creația lor lipsă de exigență față de textele abordate.

Astfel, chiar de la prima lectură a textului scris de H. Negrin pentru cîntecul „Vecinico, frumușico" de E. Ionescu, se dezvăluie lipsa de inspirație, platitudinea imaginilor, falsa contemporaneitate. Aceleași „calități" le vădește și textul scris de R. Stănescu pentru cîntecul lui Elly Roman „Of, dragoste".

Cu foarte puține excepții (Florentin Delmar), vorbitorii nu au dovedit o atitudine autocritică, referindu-se în discuții cu predilecție la aspectele exterioare problemelor de creație, sau atunci cînd le-au abordat au evitat concretizarea (Ana Frost).

În încheierea discuțiilor, a fost subliniată înalta îndatorire a creatorilor, criticilor muzicali, a comisiilor cu răspundere în acest domeniu, de a contribui la realizarea unui salt în ce privește contemporaneitatea conținutului și ridicarea calității artistice a tuturor subgenurilor muzicii ușoare. În acest sens, dezbaterea de față reprezintă un început care trebuie continuat cu toată răspunderea, așa încît creația din acest domeniu să se situeze cît mai deplin la înălțimea cerințelor.

Rezultatele Concursului Național „Pentru cel mai bun cîntec de tineret"

La concursul „Pentru cel mai bun cîntec de tineret", organizat în cinstea a 40 de ani de la înființarea U.T.C. din Romînia, juriul a decernat următoarele premii și mențiuni:

a) PENTRU MUZICĂ. Premiul I *„Înainte, partidul ne conduce" de Marin Constantin;* Premiul II *„Cîntecul nostru" și „Ziua de 2 Mai" de Laurențiu Profeta;* Premiul III *„Pui de vultur" de H. Schwartzmann.* Mențiuni: *„Tineret al țării" de Eugen Teger; „Tinerețe, vis fierbinte" de Emil Lerescu; „Un marș pe stîngul" de Mișu Iancu; „Frumoasă e tinerețea noastră" de Alois Hönig.*

b) PENTRU VERSURI. Premiul I *„Înainte, partidul ne conduce" de Tiberiu Utan;* Premiul II *„Un marș pe stîngul" de Alex. Andrițoiu.*

Întîlnire cu eroul contemporan

HILDA JEREA :

În ultimii ani, tot mai des, compozitori, scriitori sau alți oameni de artă vin în mijlocul oamenilor muncii pentru a-i cunoaște, pentru a le afla viața și idealurile.

Interesul cald pe care-l manifestă unii față de alții, curiozitatea de a ști cum se compun cîntece, cum se făuresc recoltele bogate sau cum se înconvoaie șerpii de oțel în dogoarea cuptoarelor fac din toți acești muncitori cu brațele sau cu mințile o mare și unită familie care zidește împreună viitorul de aur al Patriei.

În uzine sau pe ogoarele renăscute ale țării am aflat și eu, ca mulți alții, bucuria întîlnirii cu oamenii muncii, cu aceia pe care ne e drag să-i oglindim în cîntec sau în vers.

De cîte ori mi-a fost dat să mă întîmpine cîntecul, de atîtea ori am simțit marea și adevărata răsplată a strădaniei mele ; dar cînd cîntecul a răsărit de pe buzele tinerelor vlăstare, cu atît mai aprinsă mi-a fost bucuria, cu cît cei mai dragi îmi sînt cei mici.

Acum cîțiva ani, un grup de compozitori pleca în Dobrogea să vadă cu ochii prima regiune a țării care păși pe făgașul socialismului victorios. Nu ne mai săturam privind orașul Constanța, strălucitor și spumos ca o scoică de mare, satele dobrogene scuturate de sub vitregia vremurilor trecute și — mai cu seamă — oamenii noi ai Dobrogei, aceia care, primii, la îndemnul partidului, făcuseră din vechiul lor pămînt sterp o înfloritoare grădină dobrogeană.

Buchetul de impresii pe care l-am cules din întîlnirea cu colectiviștii din Dobrogea și-a făcut loc în sufletul meu, iar mai tîrziu, cînd impresiile au început a se desluși, am pornit să scriu cîntecul „Sus, la Murfatlar în vie". Tot atunci, în vizita pe care am făcut-o în G.A.C. din satul Pecineaga, tradiționalul bun sosit ne-a fost urat mai întîi de către copiii din sat, care ne-au întîmpinat cu flori și cîntece.

Și nu mică mi-a fost emoția cînd din glasurile lor argintii a izbucnit deodată cîntecul meu „Salutul cravatelor roșii".

De curînd, un alt grup de compozitori au pornit la drum pentru întîlnirea cu colectiviștii din G.A.C. „Maxim Gorki" din raionul Slobozia. Gospodăria de aci se mîndrește cu un președinte care de curînd a fost distins cu înaltul titlu de „Erou al muncii socialiste", iar gospodăria însăși este decorată cu Ordinul Muncii cl. I. În această gospodărie, ca în multe altele, fiecare colectivist este un lucrător de frunte. Președintele, tractoristul, crescătoarea de păsări, șeful de brigadă utemistă sau inginerul agronom.

Chiar din acest scurt popas pe care l-am făcut în mijlocul harnicilor colectiviști, ne-am dat seama de entuziasmul lor constructiv, de însuflețirea cu care, în mijlocul Bărăganului, fac ca ogoarele, crescătoriile de păsări și de animale, stupii și livezile pe care le stăpînesc să producă mai mult și mai bine. În acest efort creator se transformă însuși omul, care pătrunde tot mai adînc sensul măreț al vremurilor pe care le trăim, care își simte propria viață tot mai armonios legată de opera de făurire a vieții noi socialiste. Și această înnoire sufletească a omului, acest nestăvilit avînt se răsfrînge viu în conștiința, în arta noastră.

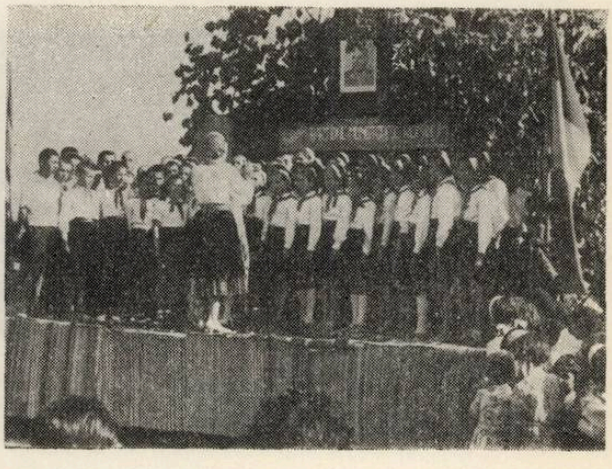
După ce am vizitat marea gospodărie a țăranilor uniți, ne-a fost înfățișat un bogat program artistic : brigada artistică de agitație, orchestra populară și soliștii ei, echipa de dansuri, în sfîrșit — corul de copii.

Și de astă dată, viața, viața simplă, de toate zilele avea să-mi ofere una dintre cele mai trainice satisfacții artistice : cei mici cîntau „Salutul cravatelor roșii".

Eram cu toții așezați într-o „sală" improvizată, pe o pajiște la marginea șoselei ; de pe estrada anume amenajată pentru această manifestare, răsunau glasurile hotărîte ale micilor pionieri :

„Partid iubit, îți mulțumim
Și-ți mulțumește țara toată.
Stegarii tăi noi vrem să fim
Sub flamura-ți înflăcărată !"

Corul de copii din G.A.C. — comuna Gheorghe Lazăr



Colaborarea cu Teatrul de Stat din Sibiu putea să rămînă în viaţa mea profesională un capitol oarecare, nesemnificativ, comun, pe care să nu-l mai ţin minte după o vreme—aşa cum, încetul cu încetul, se şterg din memorie toate faptele obişnuite, neimportante — dacă şirul întîmplărilor nu mă aducea faţă în faţă cu „eroul contemporan". Ghilimelele sînt puse numai spre a detaşa expresia din text de cea din titlu, fiindcă, în ce mă priveşte, gîndesc noţiunea, de atunci încoace, fără ghilimele şi tocmai despre asta vreau să vorbesc aci.

Piesa de teatru, la care realizam o simplă ilustraţie muzicală, era „Costache şi viaţa interioară" de Paul Everac, a cărei acţiune se petrece la o mare hidrocentrală numită în piesă, în mod figurativ, „Runcu V". Ştiam însă bine că Runcu V este de fapt „Sadu V", hidrocentrala pusă de cîţiva ani în funcţie pe minunata vale a Sadului, lîngă Sibiu, şi că autorul a stat aci, a cunoscut oamenii de aci şi după modelul lor viu şi-a construit personajele.

Şi iată-mă pornit într-o dimineaţă însorită, împreună cu secretarul de partid al Uzinei electrice din Sibiu (de care aparţin hidrocentralele de pe Valea Sadului) şi cu cîţiva actori din distribuţie, către noul şi modernul Sadu V, trecînd pe la Sadu II, veche hidrocentrală pe acelaşi rîu, cale de cîteva ceasuri de drum cu maşina între ele.

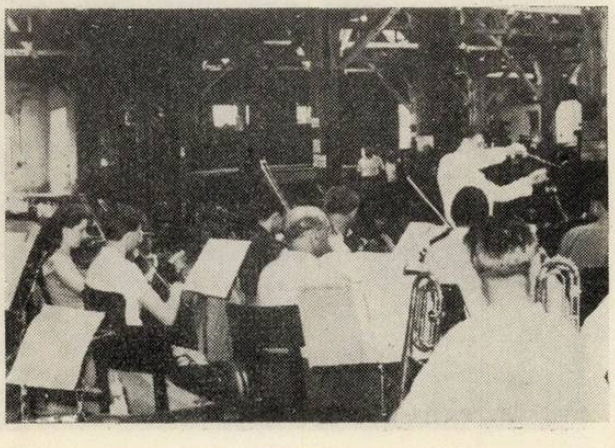
De la început, la Sadu m-au întîmpinat dovezi clare şi izbitoare de eroism în muncă. Asemenea dovezi de abnegaţie găsim în drumul nostru şi la Sadu II şi, mai ales, la Sadu V.

Sadu V este un baraj imens şi o hidrocentrală modernă, ascunse într-o căldare uriaşă dintre munţi, unde oamenii sînt foarte puţini dar cu treburi foarte precise. Aici am cunoscut un muncitor pe care n-am să-l pot uita. Îl cheamă Cornel Lupea şi lucrează la camera de comandă a centralei. Cînd mi-a aflat numele de familie, mi-a spus : „Capoianu ? Compozitorul ? *Dumitru* Capoianu ?" Mi-am dat seama îndată că nu mă ştia pe mine, în special, ci îi ştia pe toţi colegii mei, compozitorii, tineri sau vîrstnici, „uşori" sau „simfonici", „clasici" sau „moderni", accesibili sau inaccesibili, şi că la fiecare avea cîte ceva de spus, gîndind despre muzică şi muzicieni cu o maturitate şi cu o competenţă demne de invidiat. Şi totuşi, omul acesta e un simplu muncitor. Acolo în creer de munte unde lucrează de mulţi ani nu are decît radio-ul şi discul ca unică sursă de hrană artistică şi muzicală în special, sursă pe care însă el o soarbe din plin, de la care se adapă cu nesaţ, după cît am văzut. L-am vizitat şi acasă unde i-am văzut biblioteca şi mai ales discoteca de care e foarte mîndru. Într-adevăr, de cîte ori are ocazia să coboare în Sibiu pentru cîteva ceasuri, nu se întoarce fără un disc nou şi astfel reuşeşte să se ţină tot timpul la curent cu producţia muzicală a Electrecordului. În legătură cu aceasta mi-a mărturisit mulţumirea pe care ar avea-o dacă ar găsi pe discuri, de exemplu, „Invitaţia la vals" de Weber sau „Vltava" de Smetana, piese pe care de multă vreme le caută...

Cine a văzut piesa lui Everac, l-a văzut şi pe Lupea Cornel, în personajul Boţogan, i-a văzut şi pe cei doi copii ai săi care, în piesă, au doar numele puţin schimbate, l-a văzut şi pe inginerul Dogăroiu, inginerul şef de la Sadu V în personajul inginerului Romulus Mălureanu din piesă, l-a văzut şi pe baragistul Păiş care, în piesă, se cheamă Vătui, a cunoscut cîte puţin din viaţa extrem de plină a oamenilor de aici, cîte ceva din micul univers al celor care, în creer de munte, şi-l făuresc ascultînd radio-ul, citind presa.

Şi m-am gîndit atunci, fără să vreau, că dualitatea „Runcu V" — „Sadu V" ar putea foarte bine exista şi pe tărîm muzical, că contactul direct şi nemijlocit cu oamenii aceştia ar putea folosi şi altora prin muzică. Nu ştiu dacă „Costache şi viaţa interioară" este o piesă bună sau rea, nu ştiu dacă ea ajunge sau nu să zugrăvească sufletul oamenilor de care ne ocupăm, nu ştiu dacă cele ce spun eroii piesei vor convinge sau nu pe spectatori despre problemele noi şi multilaterale ce-şi pun eroii cotidieni ai timpurilor prezente. Ceea ce ştiu însă sigur este că toate acestea *există* realmente fiindcă le-am văzut şi le-am trăit pentru o clipă şi eu, de ele m-am convins în modul cel mai neîndoelnic şi ştiu că ceea ce am văzut aici, în mic, şi într-un caz oarecum particular, se întîmplă, de fapt, în toată ţara, în toate locurile unde există omul nou, unde munca creează adevăraţi eroi contemporani, fără nici un fel de ghilimele, multiplicaţi în mii şi milioane de exemplare, răspîndiţi peste tot locul.

Filarmonica „Banatul" concertează în mijlocul ceferiştilor timişoreni

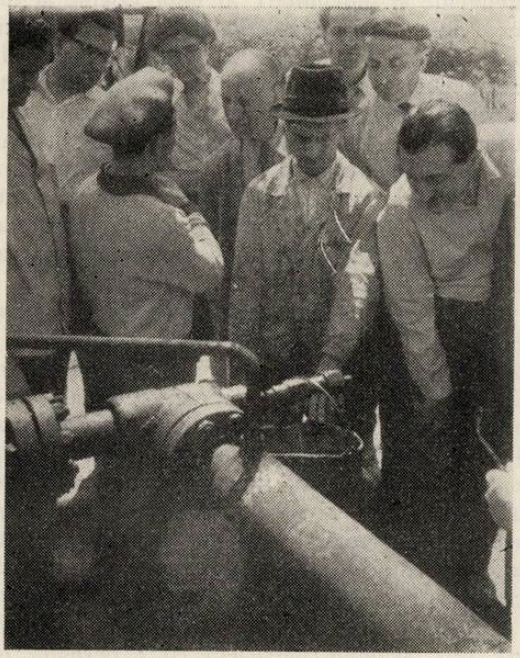


AUREL STROE :

În cadrul revoluției culturale din țara noastră, un rol activ în dezvoltarea conștiinței omului nou îi revine muzicii. În acest sens o preocupare permanentă a instituțiilor noastre de resort o constituie educarea muzicală a oamenilor muncii. Uniunea compozitorilor aduce o contribuție substanțială la realizarea acestui deziderat.

Prezentarea creațiilor originale de însăși compozitori în fabrici și uzine, acțiunea de îndrumare a corurilor muncitorești de către compozitori, precum și participarea activă a acestora prin ținerea de cursuri la Universitatea muncitorească de cultură muzicală sînt numai unele aspecte din bogata activitate educativă întreprinsă de Uniunea compozitorilor. Dar legăturile care se stabilesc între compozitori și oamenii muncii nu se limitează la acest aspect educativ. Compozitorii venind în mijlocul muncitorilor și țăranilor, trăind un timp în mijlocul lor, ajung să cunoască direct viața nouă, cu aspectele ei variate, atît de bogată în sensuri și semnificații, din care se vor inspira în creațiile lor.

De importanța și necesitatea legăturilor creatorului cu viața am fost convins încă de la începutul activității mele componistice. Aprofundarea unor perioade de avînt creator din istoria muzicii — de la polifonia viguroasă a compozitorilor secolului al



Compozitori printre petroliști

XIV-lea la Bach și de la Monteverdi la Musorgski și Bartok — mi-a adus întotdeauna dovezi puternice în acest sens. Dar nimic nu-mi întărește convingerea în importanța pe care o prezintă pentru compozitor cunoașterea epocii pe care o trăiește ca însăși confruntarea realizărilor mele muzicale cu viața nouă a țării noastre, viață ce mă solicită la fiecare pas ca cetățean și artist.

În acest sens am avut ocazia în ultimii ani să fac cîteva experiențe care mi-au fost folositoare. La sugestia și cu ajutorul Uniunii compozitorilor am plecat pentru cîteva săptămîni în comuna Blejești ra-

Corul G.A.C. din comuna Gheorghe Lazăr

ionul Videle. Aci toți țăranii erau preocupați să înfăptuiască mărețele sarcini ce stau în fața agriculturii noastre socialiste. Din discuțiile pe care le-am avut cu acești oameni mi-am dat seama că problemele de ordin cultural făceau parte integrantă din viața lor, împletindu-se în mod armonios cu preocupările și cu munca lor zilnică. În sat există o brigadă artistică de agitație care se bucură de un succes deosebit, cînd în fiecare duminică apare pe scena Căminului cultural. Membrii acestei brigăzi erau atît de convinși de importanța activității și colaborau cu atîta tragere de inimă în cadrul reprezentațiilor pe care le dădeau încît spontaneitatea lor creatoare se revărsa în improvizații de versuri și melodii captivante prin actualitatea temelor abordate, prin prospețimea exprimării artistice. Și deoarece entuziasmul este deseori contagios, la o repetiție a acestei brigăzi am schițat o mică melodie pe care cîțiva din membrii brigăzii au învățat-o „pe loc". Peste cîteva zile, cu concursul învățătorului din localitate am reușit să înjghebez un cor care a învățat să cînte la două voci unele piese mai ușoare ale compozitorilor D. G. Kiriac și I. D. Chirescu. De asemenea, am observat că făcînd mici modificări melodiei scrise cu cîteva zile în urmă pentru brigada de agitație, aceasta

ar fi putut deveni un canon la trei voci. Am hotărît — nefiind convins de reuşită — să încerc piesa astfel realizată la cor. Faptul că repetiţiile se ţineau într-o sală a şcolii din comună în care existau trei rînduri de bănci mi-a uşurat mult executarea canonului meu, la trei voci. Cu acest prilej mi-am dat seama că unele ciocniri între voci care nu mai puteau fi justificate pe baza armoniei funcţionale nu au şocat decît pe învăţător, (care avea o anumită pregătire muzicală), în timp ce corul le rezolva cu o siguranţă care ar fi putut mira pe oricare din colegii mei. Încurajat de această experienţă am mai încercat o mică piesă de data aceasta de o factură acordică. Realizarea acesteia a fost imposibilă datorită faptului că cele trei voci, în ciuda unor armonii destul de obişnuite, nu erau suficient de conturate şi deci memorarea lor era dificilă. Anul trecut, scriind o piesă pentru o orchestră populară de amatori (mulţi dintre membrii ansamblului nu erau notişti) mi-am dat seama că fenomenul se repetă şi în cadrul muzicii instrumentale. Momentele care datorită unei scrieri mai polifonice se bazau pe o conducere mai bine conturată a vocilor interioare erau foarte repede însuşite, în timp ce momente de simplu acompaniament, după formulele clasice produceau unele greutăţi datorită aceloraşi motive. Sînt convins că în general stilul imitativ şi în special canonul — în măsură să reliefeze prin excelenţă melodia — sînt forme extrem de preţioase în dezvoltarea unei educaţii muzicale solide.

Începînd din vara anului 1959 am fost delegat de Uniunea compozitorilor pe lîngă unele coruri de amatori muncitoreşti. Cel mai interesant din punctul meu de vedere a fost corul Atelierelor Griviţa, formaţie cu tradiţie care a ajuns la o maturitate artistică ce-i permite să includă în repertoriu piese de diferite grade de dificultate. Aci mi-am putut da seama de posibilităţile largi pe care le poate oferi un asemenea ansamblu atunci cînd dirijorul ştie să-l solicite în mod inteligent. Linii melodice destul de îndrăzneţe ca factură, întîlniri armonice mai puţin obişnuite nu sînt piedici la un asemenea ansamblu cu condiţia ca primele repetiţii, cele la care coriştii memorează materialul pe compartimente, să fie făcute cu multă grijă. Dacă această primă fază este bine realizată, asamblarea devine uşoară şi constituie o plăcere pentru interpreţi şi dirijori. Cea mai mică greşeală însă care se strecoară în primele repetiţii poate provoca dificultăţi mai tîrziu. Astfel, dintr-o neglijenţă a mea şi a dirijorului s-a strecurat o eroare de intonaţie la cîntecul *Scumpă ţară să trăieşti* de Anatol Vieru. Ulterior a trebuit să depunem eforturi serioase, remedierea nefiind deplină. Toate aceste experienţe mi-au dat mult de gîndit asupra posibilităţilor de receptivitate de care dispun nu numai muzicienii amatori ci şi publicul căruia ne adresăm, de obicei mult mai apt să primească elementul nou atunci cînd acesta are o semnificaţie artistică majoră, decît cred mulţi dintre muzicienii noştri.

Pe marginea unui concert deosebit

de ALFRED MENDELSOHN

Cu prilejul unei vizite la filiala din Cluj a Uniunii compozitorilor am ascultat un concert al Orchestrei şi corului Şcolii medii de muzică nr. 1, concert condus de prof. Mihai Gutman.

Aş dori să îndrept atenţia factorilor vieţii muzicale asupra ceea ce se întîmplă în şi cu această formaţie, asupra fenomenului muzical care se manifestă cu o forţă deosebită în execuţia pieselor de către orchestra şi formaţiile corale ale Şcolii medii de muzică din Cluj.

Cu toţii ştim că generaţia tînără între 10 şi 20 ani şi chiar şi cea mai tînără (sub zece ani) se manifestă la noi în toate domeniile cu o vigoare, cu un spirit de prospeţime şi entuziasm, cu dîrzenia şi însufleţirea caracteristică nu numai vîrstei ci şi mai ales în primul rînd educaţiei comuniste.

Mediul de viaţă, de acţiune, perspectiva luminoasă, certitudinea zilei de mîine, mai frumoasă noasă, certitudinea zilei de mîine, mai frumoasă mîine, toate acestea fac, ca în rîndul copiilor ce învaţă muzica să vibreze o coardă nouă, să se aprindă flacăra, să ardă cu putere focul unei vitalităţi, al unei inteligenţe şi îndemînări, al unor talente şi capacităţi ce nu s-au mai ivit la noi în trecut decît în cazuri cu totul izolate sau în înclinaţia generală a poporului nostru spre muzică. Cu o disponibilitate largă, cu naturaleţă şi îndrăzneală sînt abordate cele mai variate stiluri din istoria muzicii de la bătrînii renaşterii pînă la lucrări ale unor studenţi ai compoziţiei ce se mai muncesc cu probleme de polifonie şi orchestraţie, de la clasicii universali la prelucrări uneori „dificile" ale cîntecului şi jocului popular romînesc.

Am pus în ghilimele cuvîntul „dificile". Cu bună intenţie l-am pus între ghilimele. De ce ?

Ascultîndu-i pe copiii aceştia, vioi, deştepţi, fără îndoială talentaţi, dar nici unul „excepţional", nici un copil minune, nici unul ieşind din rînduri, dar cu toţii copii minunaţi, întreaga orchestră de un randament ieşind din comun, m-am întrebat, aşa cum s-au mai întrebat şi alţii : cărui fapt se datorează asemenea „performanţă" ? Cum se explică uşurinţa cu care copiii din Cluj biruie probleme de ritm, de intonaţie şi implicit de expresivitate muzicală, probleme ce par la prima vedere complicate, a căror rezolvare cere şi unor muzicieni cu experienţă un anumit efort.

Cred că rădăcinile acestui fenomen trebuie căutate nu în aptitudinile speciale ale copiilor ci mai degrabă în climatul general de muncă şi în special în îndrumarea lor raţională, în *metoda* folosită de îndrumătorii lor artistici şi în mod special în clarviziunea, în lipsa de prejudecăţi academice ale dirijorului formaţiilor instrumentale de cameră şi vocale profesorul M. Gutman.

Iată ce se întîmplă. Şcoala noastră este încă în anumite privinţe tributară unor forme îngheţate (care

ERATĂ

La pagina 12, coloana II-a, rîndul 19, se va citi „decît ziua de azi, de poimîine mai frumoasă decît".

Greşeala s-a produs din vina tipografiei.

nu trebuie confundate cu tradiția vie) adică cu acea latură a tradiției care încetul cu încetul s-a îndepărtat de la creația vie, a îmbătrînit și trage înapoi. Un tînăr muzician format de pildă în respectul absolut al izocroniei timpurilor și observanța absolută a armoniei școlărești, de fapt, departe de viață, departe de cîntul și jocul popular, de maniera de cînt a instrumentiștilor și cîntăreților populari, va privi cu timpul, muzica într-un mod unilateral. În mintea sa, fenomenele vii, asimetriile care constituie de fapt *regula* în creația vie izvorîtă din viață, din cîntecul popular, vor apărea ca excepții, ca deformări, iar pătrătura, schema, provenită din alte timpuri și alte locuri, extrasă din mii de forme concrete ale muzicii, catalogată și etichetată, transformată în categorie abstractă, în „model" rece, mort, va deveni regula, alfa și omega muzicii.

Mai direct ! Cea mai simplă măsură „mixtă", măsura de 5, de 7, de 8 compusă din 2+3+3 sau din 3+2+3, de 9 neregulată, va fi abordată cu dificultate pentru că prejudecata timpilor obligatorii egali sau a valorilor cumulative obligatoriu egale ( ) va face ca timpi *inegali* (de pildă) sau) în cadrul măsurii să apară ca opintiri, lărgiri, „modificări" ale structurilor clasice, cînd de fapt ei corespund unei alte realități muzicale, nu mai puțin firești și cu o răspîndire infinit mai mare.

Dar asemenea „inovații" ritmice vechi cît lumea nu sînt singurele „cuceriri" ale firescului muzical. Paralelismele de tipul bourdon (între care și — *horribile dictu* — cvinte, cvarte, none paralele). Acorduri de cvarte, suprapuneri de secunde, cromatizări modale, intervale pecetluite (nimeni nu poate explica în mod convingător de ce ?!) drept necantabile ca septima mare, tritonul, cvarta și terța diminuată, octava mărită etc. sînt intonate de copii cu o naturalețe uimitoare. (Uimitoare mai ales pentru un cap de „teoretician" scolastic, care trebuie neapărat să „explice" totul printr-o optică bucherească, adică să complice ceea ce de fapt e simplu).

Și totuși sarcina pedagogului de tip nou nu a fost și nu este deloc ușoară. Totuși copiii trebuie să învețe și poate chiar deși de curînd au deschis ochii asupra muzicii, să se „desvețe". Să se desvețe să privească bunăoară melodia doar prin prisma gamei (și mai ales a două sau trei tipuri de gamă) să privească armonia doar prin prisma trisonului major sau minor, să privească polifonia doar prin prisma unui soi de formalism imitatoric, să privească ritmul doar prin prisma cîtorva scheme metrice, să privească tehnica instrumentală și vocală doar prin ponderea unor execuții de digitație, de velocitate respectivă, de vocalize în maniera bel canto-ului italian etc., etc.

Sînt convins că analiza științifică a procesului de învățămînt, a metodicei în lumina principiului realist-socialist al oglindirii veridice a vieții în *permanenta ei dezvoltare revoluționară* i-a apropiat și îi apropie de noile realități, îi determină să supună unui examen critic eliminatoriu tot ce e învechit, tot ce nu are perspectivă de dezvoltare, tot ce este continuare rigidă, necreatoare a unor metode, sisteme de predare depășite, material didactic, repertoriu și hachițe bucherești de tot felul, care îmbîcsesc mintea și o fac refractară față de tot ce nu încape în ea pe căi bătătorite și răsbătătorite.

Nu cunosc munca de zi de zi a profesorului Gutman și a colegilor săi, dascăli de tip nou, dar rezultatele acestei munci sînt remarcabile, mă reții să nu spun — impresionante.

Și firește nu e nici pe departe vorba de a întoarce spatele tradițiilor clasice cu superbul dispreț al „avant-gardistului" blazat și snob, ci e vorba de un lucru mult mai greu, mult mai subtil și mult mai înalt. E vorba să discernem și să valorificăm acele elemente ale tradiției universale și naționale, populare și culte din toate vremurile și de pretutindeni care au însemnat realmente — atunci cînd au apărut și acolo unde au apărut — cuceriri îndrăznețe ale spiritului uman iscoditor, nemulțumit de sine, îndrăgostit de adevăr, croindu-și cu greu drumul spre adevăr. Astăzi, aici, acum, mersul înainte în creație, interpretare, școală muzicală este deschis. Decalajul între creator și interpret, între interpreți și iubitori de muzică tinde să dispară și va dispare cu atît mai repede cu cît creatorul va fi mai aproape de viața contemporană, mai cald și mai lucid, interpretul va avea un diapazon de sensibilitate mai cuprinzător, un nivel mai înalt al bunului gust și mai puține prejudecăți, ascultătorul va discerne mai bine lucrul ieftin cu efect imediat, de vibrația artistică autentică, de opera de artă din care răzbate mesajul vremurilor noastre.

Să deschidem larg ferestrele, să intre în conservatoarele noastre, în școlile noastre de muzică suflul proaspăt al tinereții, al tinereții și forței de nebiruit a ideilor socialismului și comunismului. Să îndrumăm minunatul nostru tineret spre o muzică a zilelor noastre îndreptată cu fața la popor.

Despre nou și vechi în interpretarea muzicală [1)]

de ADIA GHERȚOVICI

Reflecțiile de față au luat naștere din dorința de a clarifica unele probleme de bază ale interpretării muzicale, confruntînd punctele de vedere cele mai înaintate, exprimate în practica și teoria contemporană, cu altele retrograde, conservatoare. Pornind de la rezultate vii ale experienței artistice valoroase din timpul nostru putem deslușI adevăratele aspecte ale noului în opoziție cu manifestările pretinse „noi".

Considerăm că este important să știm cum se desfășoară pe plan mondial lupta între vechi și nou în interpretarea muzicală, în opiniile teoretice ale unor muzicieni, interpreți și muzicologi din ultimul deceniu.

Pentru a aprecia desfășurarea luptei dintre vechi și nou în interpretarea muzicală, e necesar să definim în ce constă noul și în ce constă vechiul. *Noul este spiritul contemporan în artă.* El decurge din conținutul constructiv al epocii noastre, căreia îi este caracteristică trecerea de la capitalism la socialism, începută odată cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, care a rupt lanțul imperialismului. Cu acest eveniment se declanșează lupta dintre cele două sisteme opuse, începe epoca revoluțiilor socialiste, a revoluțiilor de eliberare socială și națională, epoca crizei generale a capitalismului, a prăbușirii imperialismului și a lichidării sistemului colonial. Este o luptă între tendința spre progres și libertate și tendințele de înrobire a oamenilor, o luptă între setea de cunoaștere cît mai profundă și agnosticism. Lămurirea aspectelor legate de orientarea în activitatea artistică are o deosebită însemnătate în zilele noastre, cînd, așa cum arată tov. Gh. Gheorghiu-Dej în raportul prezentat la Congresul al III-lea al P.M.R., lupta de clasă se desfășoară mai cu seamă în domeniul ideologic.

În cadrul problemei pe care o discutăm, considerăm că trei sînt laturile care trebuie cercetate și anume :

1) *Pentru cine cîntă interpretul,* adică problema publicului ; 2) *ce cîntă interpretul,* adică problema repertoriului ; 3) *cum cîntă interpretul,* adică realizarea imaginii muzicale propriu zise.

După felul în care răspunde interpretul acestor trei întrebări fundamentale în problema interpretării, *judecăm dacă el este un reprezentant al noului sau al vechiului în interpretare, judecăm poziția sa ideologică, orientarea sa estetică și prin urmare capacitatea sa artistică.*

Îndatorirea interpretului este de a ridica arta sa la un nivel cît mai înalt, pentru a putea transmite celor mai largi mase ale poporului mesajul umanist al operelor marilor creatori din trecut și prezent. El este chemat să facă perceptibil bogatul lor conținut de idei și sentimente, să răspundă astfel cerințelor și aspirațiilor către frumos ale celor cărora se adresează, „să-i educe în acest sens, să stîrnească în ei înflăcărarea entuziasmului pentru mărețele sarcini ce le stau în față" — cum arată tov. Hrușciov la Congresul al III-lea al Scriitorilor Sovietici.

În fața interpretului se ridică prima întrebare : *pentru cine* cîntăm noi ?, asemănătoare cu aceea pe care o punea Maxim Gorki intelectualilor : „cu cine sînteți voi, maeștri ai culturii ?"

Astfel apare necesitatea înțelegerii conștiente a cerințelor artistice ale publicului nou căruia ne adresăm, de a ridica arta interpretativă la nivelul noilor cerințe determinate de noile realități ale construcției socialiste în țara noastră.

Cine este acest public nou ? El este format din muncitori, muncitori constructori ai socialismului, din țărănimea nouă care a pășit cu hotărîre pe calea socialismului și din intelectualitatea legată de popor. În cadrul revoluției culturale care se desfășoară cu avînt în țara noastră, toți aceștia sînt participanți activi, sub îndrumarea înțeleaptă a Partidului Muncitoresc Romîn, inițiatorul și organizatorul victoriilor obținute de popor. În rîndurile lor se află un mare număr de artiști autentici și de valoare în toate domeniile : muzică, literatură, teatru, plastică și coregrafie, fie ca artiști amatori fie ca artiști profesioniști, ale căror succese atît în țară cît și peste hotare ne sînt bine cunoscute.

Avem în fața noastră un public inițiat în domeniul artei, priceput, exigent, el însuși artist, cunoscător și prețuitor al frumosului în artă, public cu o mare tradiție în aprecierea și păstrarea bunurilor culturale și artistice.

Strîns legată de aceasta, se pune cea de a doua problemă, a orientării estetice, care se poate formula : *„ce cîntăm acestui nou public ?"* E vorba de alegerea repertoriului, baza materială a interpretării. De o importanță esențială pentru alcătuirea judicioasă a repertoriului este poziția de pe care preluăm moștenirea culturală a creației muzicale. Desigur, vom alege în repertoriu acele piese care constituie capodopere ale literaturii muzicale universale, în care se transmite mesajul progresist al marilor creatori din toate timpurile, acele opere realizate artistic din toate punctele de vedere. Conținutul lor bogat de idei și sentimente se concretizează într-o expresie muzicală clară și convingătoare, în care tensiunea și originalitatea imaginilor muzicale se îmbină cu un perfect echilibru al formei.

După cum arată marele dirijor Herman Scherchen, această selecție nu e greu de efectuat de către un muzician bine orientat și pregătit, deoarece zice el : „muzica bună și muzicantul bun se înțeleg între

[1] Articolul de față a fost intocmit pe baza referatului ținut în cadrul cercului științific al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

ei fără nici un ajutor dinafară, chiar fără semne speciale de interpretare și frazare" *). La aceasta, noi nu am adăuga decît că muzica bună pe care o prezintă un bun muzician, este primită de public cu entuziasm, oricît de noi sînt mijloacele de expresie (Romeo și Julietta de Prokofiev).

Cu privire la marea capacitate de apreciere pe care o are în general publicul, vom cita părerea cunoscutului cineast francez Marcel Carné, publicată la noi în revista Secolul 20 : „Nici un spectator nu este specialist în problemele cinematografului, dar toți acești nespecialiști, adunați într-o sală pentru a viziona un film, apreciază mai bine și mai precis decît cei „mai mari specialiști în acest domeniu !"... Desigur, acestea sînt valabile pentru orice artă în general, deoarece în ultimă instanță ea trebuie să se adreseze celui mai larg public.

Deci sinceritatea, calitatea supremă a artistului adevărat, căutător al adevărului, trebuie să predomine și în rezolvarea acestei probleme a alegerii repertoriului, deci fără concesii adresate îndemînării pur meșteșugărești.

În același timp, interpretul trebuie să se orienteze just în alegerea repertoriului contemporan. Problema nu e deloc simplă și cere cu atît mai mult înarmarea interpretului cu o temeinică și clară pregătire ideologică.

Se știe că cel mai periculos dușman al realismului în creație este *subiectivismul, spiritul anarhic* ce se manifestă în creațiile abstracte, rupte de realitate, creații care se adresează unor grupușoare restrînse de așa zișii „inițiați".

Formulele sonore utilizate de compozitorii acestor lucrări neagă orice conținut și formă artistică. Interpretul trebuie să ocolească cu desăvîrșire asemenea creații și bineînțeles să nu facă nici o concesie lucrărilor mediocre sau confuze. El este primul critic și mai ales primul ascultător al operei pe care o va interpreta, el trebuie să hotărască cu exigență lucrările pe care le va prezenta pe scenă în fața publicului nou.

De aceea se impune o colaborare cît mai strînsă a interpretului cu compozitorul. Domeniile creației și interpretării muzicale se dezvoltă necontenit, astfel că schimbul de opinii ca și cel de experiență între acești doi factori apare azi ca o cerință imperioasă.

Este o înaltă îndatorire pentru interpreți să promoveze creația contemporană valoroasă și creația compozitorilor romîni. Ei trebuie să sprijine aceste creații prin prezentarea și interpretarea lor în cele mai bune condiții artistice. Orientarea realistă în selecționarea și abordarea operelor muzicale ale trecutului, alegerea repertoriului contemporan, legătura strînsă cu compozitorii, ca și evitarea specializării pe epoci sau compozitori, constituie elemente esențiale pentru asigurarea bazei estetice a problemei repertoriului.

Legat de problema repertoriului se pune cea de a treia problemă : *cum cînți, ce orientare artistică ai în interpretare ?*

Desigur, însăși natura repertoriului de esență și conținut realist orientează interpretarea, care trebuie să fie corespunzătoare conținutului și formei operelor interpretate.

De unde apar atunci neînțelegerile și confuziile ?

Adesea cînd se vorbește despre interpretare, se ia în discuție numai ultimul aspect : *cum* se interpretează o piesă, doar ca procedee și nu cum se redă imaginea muzicală. A restrînge problema interpretării numai la acest lucru înseamnă a izola actul interpretării temporal, spațial și mai ales social, înseamnă a-l discuta în sine, ca pe un fenomen gratuit. *Subiectivismul* în aprecierile despre interpretare se manifestă cu întreaga sa colecție de argumente arbitrare, paradoxologice și paralogice, negînd sau susținînd cînd o idee, cînd alta, după capriciu, ajungîndu-se la principiul : „Nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie !". Numeroase opinii fără criteriu se acoperă cu un verbalism pseudoestetic, pseudo-științific, vag sociologic sau pur și simplu ignar. Această amestecătură teoretizantă este o piedică primejdioasă pentru dezvoltarea *spiritului nou, contemporan*, este același vechi agnosticism, care îmbracă de circumstanță haina aparentă a maximei libertăți în interpretare, același „vechi", același spirit al negației, al regresului.

În ce constă spiritul contemporan în interpretare am arătat : conștiința în fața cărui public își desfășoară interpretul arta sa, ce repertoriu abordează și cum se desfășoară arta interpretativă ca act concret de transmitere a conținutului imaginilor muzicale. Considerăm că și în ce privește expresia în interpretare, *noul* trebuie să constituie *o nouă selecție și sinteză* a tot ceea ce a produs pînă acum mai convingător arta interpretării. E vorba de *o nouă treaptă, de un salt calitativ* și nu de „inovații", nu de procedee originale cu orice preț, e vorba de metodele cele mai eficiente de elaborare a interpretării. Preluarea moștenirii în acest domeniu necesită, cum zice profesorul sovietic Neuhaus, o profundă cunoaștere ideologică, culturală, muzicală, precum și o practică artistică largă și bogată. Numai în aceste condiții se poate realiza *noul* în interpretare, numai astfel se poate realiza o *interpretare cu adevărat creatoare.*

În jurul acestei probleme a noului și a caracterului creator în interpretare, discuțiile sînt la fel de aprinse ca și în domeniul creației muzicale. Această înfruntare de opinii constituie reflectarea luptei dintre ideologiile celor două sisteme : socialist și imperialist.

Vom căuta să arătăm cum este prezentată problema de către susținătorii *subiectivismului* în interpretare și consecințele acestuia în practica interpretării muzicale. Nu vom lua în discuție afirmații puerile ca acestea : „cutare interpret a schimbat nuanța sau tempo-ul" ; „este nou și creator în interpretare" sau dimpotrivă „n-a schimbat mai nimic din indicațiile tipărite, este învechit și scolastic"... Ne vom ocupa de o lucrare amplă cu privire la interpretarea muzicală. E vorba de lucrarea „l'Interpretation créatrice" a muzicologei Giselle Brelet, directoarea colecției de muzicologie a Editurii „Presses universitaires" din Paris. Lucrarea e apărută în 1951. În discuția asupra acestei lucrări, ne vom opri mai ales asupra problemelor esențiale în interpretare : *atitudinea față de opera muzicală, fidelitatea și libertatea față de aceasta, înțelegerea și redarea conținutului imaginii muzicale.* Să vedem cum răspunde G. Brelet la cele

*) *Lehrbuch des Dirigierens*, pag. 3.

trei probleme : pentru cine, ce şi cum interpretăm ?

La întrebarea *pentru cine,* G. Brelet, pur şi simplu nu răspunde, ceea ce nu e desigur, lipsit de semnificaţie.

La întrebarea *ce cîntăm,* G. Brelet răspunde destul de clar la pag. 51 vol. I. : „Din orice lucrare muzicală, chiar mediocră, se poate realiza artă autentică şi expresie vie, artistică". G. Brelet arată cu desinvoltură că putem înlocui capodoperele cu lucrări mediocre, din moment ce jocul sonor, formal, al interpretului poate fi realizat şi prin asemenea piese. De altfel negarea existenţei conţinutului unei lucrări muzicale este afirmată şi într-o altă lucrare amplă a sa, din 1948—49 „Le temps musical" în felul următor : „Muzica se află în afara lumii imaginilor". (pag. 4).

Iată deci poziţia antiştiinţifică în problema selecţionării repertoriului : *nu e nevoie de nici o selecţie.*

Să vedem ce spune autoarea în legătură cu realizarea propriu zisă : *cum să interpretăm.* Ea susţine următoarele teze : 1) Interpretarea poate să se desfăşoare fără a ţine seama de textul muzical. Citez de la pag. 4 vol. I. : „Lucrarea muzicală e convenţionalism total, e o grosolană redare (grafică) a unor subtile relaţii". 2) G. Brelet neagă posibilitatea determinării conţinutului unei piese şi chiar existenţa acestuia. Citez tot de la pag. 4 vol. I : „În arta muzicală, adevărata operă de creaţie o constituie execuţia. Compoziţia reprezintă doar o sumă de posibilităţi consemnate de compozitor". 3) G. Brelet proclamă subiectivismul şi arbitrarul absolut în interpretare. Citez de la pag. 6 vol. I. : „Piesa muzicală se supune voinţei executantului, ea devine ceea ce executantul face din ea". Aceasta reaminteşte cuvintele lui T. Arghezi : „Îi ceri să deseneze un cal şi el face o capră, şi apoi susţine că aşa o vede el...".

Nici un compozitor autentic nu poate accepta o asemenea batjocorire şi umilire a creaţiei şi mesajului său transformate în cobai de experimente sonore.

4) G. Brelet defineşte arta muzicală într-un fel care lămureşte caracterul diversionist, reacţionar, retrograd şi deci *învechit* al teoriilor sale. Citez de la pag. 130 vol. I. „Muzica este ştiinţa unei corecte mişcări în timp, forma fiind mişcarea de la un sunet la altul". Deci muzica este redusă la rol de vag divertisment sonor, mai mult sau mai puţin agreabil în cazul creaţiei moderniştilor. Pînă aici e clar, precis, iar G. Brelet are un ton profesoral care poate intimida pe ignoranţi. Dar francezul are o vorbă : „Nimic nu omoară atît de sigur ca ridicolul". Şi asta putem constata în vol. II al lucrării pomenite.

Citez de la pag. 291 vol. II : „Aşa cum bine a spus M. Lussy (pedagog şi muzicolog elveţian din sec. XIX foarte apreciat de Fr. Liszt şi H. von Bülow), expresia în interpretare nu e o realitate subiectivă şi arbitrară, ci manifestarea formei muzicale date." După care G. Brelet citează chiar cuvintele lui M. Lussy : „Artiştii manifestă o expresie identică la pasaje identice". (adică la aceleaşi episoade din aceleaşi piese).

Deci ne aflăm în plină farsă : G. Brelet din vol. II împotriva lui G. Brelet din vol. I.

Tot în această lucrare se ridică o altă falsă problemă. Autoarea conferă primordialitate gestului în interpretare (pag. 226 vol. I), afirmînd că mimarea gestului artistic este o coregrafie necesară execuţiei muzicale. (cap. Execuţie şi... dans). I se poate răspunde numai cu anecdota relatată de Bruno Walter despre dirijorul Hans Richter, căruia un orchestrant i-a declarat că încercînd să dirijeze a constatat că e foarte uşor. La aceasta, H. Richter i-a spus : „Te rog însă foarte mult să nu ne trădezi, ca să nu afle şi alţii şi să se apuce de dirijat".

Această lucrare constituie una din manifestările elocvente ale subiectivismului burghez privind problema interpretării, o lucrare retrogradă, în care muzica este considerată ca pur divertisment sonor. Dar cum în sînul societăţii capitaliste există — aşa cum arăta Lenin — două culturi, vom prezenta aici şi opinii ale unor mari muzicieni occidentali ca Bruno Walter şi Marguerite Long, pentru a vedea cît de pozitivă e atitudinea lor în această problemă. (Dacă nu insistăm asupra părerilor lui Pablo Casals este pentru că traducerea lucrării lui Corredor „De vorbă cu Pablo Casals" se află la îndemîna tuturor. Poziţia marelui muzician este categorică împotriva formalismului atît în creaţie cît şi în interpretare). Ţinem seama de ceea ce spun aceştia pe baza valorii deosebite a realizărilor lor artistice, care continuă marea tradiţie progresistă. E adevărat că ei nu-şi pun problema *pentru cine cîntăm,* — iar acest aspect constitue reflectarea limitelor lor ideologice, fiind însă conştienţi de răspunderea lor faţă de public. La problema *ce interpretăm* Bruno Walter răspunde clar în articolul „Filistinii modernismului", (v. Muzica nr. 7/1960), condamnînd cu asprime pe susţinătorii aventurilor muzicale moderniste, purtători ai aşa zisului „nou" în creaţie, care în fapt este decadent, formalist, antimuzical şi antiartistic. În ceea ce priveşte *cum interpretăm,* Bruno Walter este la fel de clar. În lucrarea sa „Despre muzică şi cum se face muzica" (1957), el arată că prima condiţie a unei interpretări este *corectitudinea* în redarea textului muzical, problemă căreia îi dedică un capitol special la pag. 99 intitulat : „Über korrecktheit". Bruno Walter consideră pe bună dreptate că interpretarea cu adevărat artistică depinde mai întîi de aprofundarea şi respectarea riguroasă a textului muzical.

Citez : „Aşa cum „mens sana în corpore sano" reprezintă sinteza echilibrului unui om normal, tot aşa se poate compara corpul sănătos al muzicii cu redarea sunetelor reale pe care le realizează interpretul şi cu ajutorul cărora el acţionează asupra auzului ascultătorului ; *numai cu un asemenea corp realizat precis intonativ, ritmic, sonor, ţinînd seama de text, se poate realiza sufletul muzicii,* fără imperfecţiuni materiale."

Citatul n-are nevoie de comentarii, pentru noi e clar : adîncirea conţinutului operei muzicale începe de la foarte precisa realizare a textului acesteia.

Din păcate, nu toţi tinerii noştri artişti sau studenţi sînt pătrunşi de acest adevăr elementar şi unii din ei caută să-şi acopere deficienţele în realizare prin coregrafia gesturilor sau exagerări arbitrare în agogică şi dinamică.

La fel de semnificative sînt şi afirmaţiile făcute de *Marguerite Long* în lucrarea „Le piano" apărută în 1959. Încă din 1947 cînd am asistat personal fiind la Paris la cursurile de interpretare ale lui M. Long,

am avut posibilitatea să constat perfecta unitate între practica și teoria sa.

La pag. 10 a acestei lucrări se spune : „Prima preocupare trebuie să fie respectul absolut față de indicațiile compozitorului". Apoi M. Long citează pe Emil Sauer : „Eu încep studiul unei lucrări muzicale cu pălăria în mînă"... „Ce lecție pentru atîția interpreți prezumpțioși care nu ezită să ia cele mai insolente libertăți față de text" — comentează M. Long.

Mai departe M. Long îl citează pe Debussy : „Cum, există pianiști care fac ce vor ?" Și tot el spunea despre o interpretare : „Era oribil, nu lipsea nici o notă !" sugerînd astfel printr-o șarjă umoristică necesitatea libertății.

Căci nu e vorba de respect îngust sau de libertate deșănțată ci de echilibru între fidelitate și libertate, de bun gust artistic, de înțelegerea necesității în arta interpretării muzicale.

„Dacă respectul textului nu e totul — se arată la pagina 10 — el este în orice caz baza interpretării ! Se modifică tempii, se adaugă chiar un acord, se scurtează o valoare, se lungește alta (evident, arbitrar și excesiv n.n.) și se spune că acestea sînt ameliorări ! *Funeste obiceiuri ! Și la ce se ajunge ! Această dezinvoltură față de text paralizează însăși inspirația interpretului : el pierde sensul real al piesei !*" M. Long continuă : „Sub mîna unui interpret care crede că e bine să lase toată libertatea „propriului său geniu" (el nu spune cuvîntul acesta — comentează ironic M. Long —),sub mîna lui toți autorii se aseamănă și, *căutînd mereu o expresie inedită intensă (!?), cade în prost gust*".

„Chopin, continuă M. Long, e prost cîntat pentru că i se adaugă mereu cîte ceva, *și se crede că sub pretextul romantismului se poate dezagrega construcția sa ritmică*, totdeauna atît de precisă și subtilă ca structură la Chopin." (În legătură cu aceasta se pot vedea și concluziile Congresului de muzicologie din cadrul Festivalului Chopin care a avut loc în 1960, în R.P. Polonă, concluzii care concordă cu cele spuse de M. Long). De altfel și Pablo Casals arată, în convorbirile cu Corredor, minuțiozitatea lui Chopin în notarea dinamicii și desigur că și agogica — factor de bază al expresiei — l-a preocupat pe compozitor, în sensul preciziei și echilibrului.

Mai departe, M. Long afirmă : „Rubato e o oscilație suplă în cadrul unei mișcări și desfășurări foarte ferme (riguros ritmică n.n.) și care nu se poate obține decît respectînd structura ritmică. *De abia după înfrînarea dezinvolturii și respectarea lucrării poți lăsa să vorbească propriul tău temperament, poți căuta rafinamente și subtilități în nuanțe și agogică.* Aici cercetările pot fi nelimitate" încheie M. Long.

Așadar, diversitatea și libertatea în interpretare trebuie să fie dublată de înțelegerea profundă a necesității indicațiilor din textul operei muzicale. Interpretările pot fi de o infinită varietate dar fără a ieși din sfera emoțională generală și specifică a piesei și a compozitorului. Pe de altă parte, această sferă specifică nu trebuie considerată global și unilateral în expresie, ceea ce poate duce la „manierism" în interpretarea muzicală. Sfera emoțională specifică fiecărei piese interpretul o constituie, așa cum spune Casals, „după ecoul pe care îl trezește în sufletul nostru, al interpreților". *Originalitate în artă înseamnă sinceritate*

Vom arăta acum, în continuare, punctul de vedere al unui alt mare artist, reprezentant strălucit al artei pianistice moderne, contemporane, creatoare, profesorul sovietic H. Neuhaus care pune în mod convingător problema fidelității și libertății față de text, în lucrarea sa despre arta pianului apărută în 1959.

Neuhaus arată că nu e vorba de poziții diferite ci de două laturi ale aceluiași proces creator care trebuie echilibrate prin sensibilitatea, cultura și prețuirea artistică a interpretului, bine orientat de estetica marxist-leninistă. Prof. Florica Musicescu spune despre Sviatoslav Richter : „Richter dispare în spatele interpretărilor sale". Iar Richter însuși arată într-un interviu acordat în 1961, cu prilejul celui de al II-lea Festival Internațional „George Enescu", că : „a reda operele clasicilor în spirit contemporan, înseamnă a reda tocmai întreg conținutul acestor lucrări și nu a-l înlocui cu un alt conținut așa zis „contemporan", nu a le „contemporaniza".

Dezvăluirea optimă a întregului conținut de idei și sentimente a unei opere este posibilă doar în epoca noastră contemporană, astăzi cînd interpretul, pe baza filozofiei materialismului dialectic și istoric e apt de a înțelege întregul complex al cadrului istoric, social-estetic, în care se situează muzica tuturor timpurilor, de a înțelege semnificația completă a fiecărei lucrări, spre deosebire de manierismul și de prostul gust al interpreților pseudo-inovatori. Dinu Lipatti spune foarte frumos : „Muzica e un lucru grav, trebuie să o slujești, nu să te servești de ea".

Neuhaus arată că acei care pleacă de la premiza că nu există adevăr obiectiv și cred că totul e permis, eșuează în cel mai putred relativism.

Exactitatea, corectitudinea față de text nu exclude ci e compatibilă cu variantele în interpretare, chiar la aceeași piesă, așa cum practică de pildă Richter în mod curent la fiecare nouă execuție. *Dar această diversitate se desfășoară în cadrul sferei emoționale date, unice și specifice a lucrării interpretate.* Opera muzicală poate fi prezentată în *infinite modalități de exteriorizare*, redînd succesiv diferitele laturi ale aceluiași conținut, transmițînd nealterat mesajul unic al operei. Casals a răspuns foarte bine unui colaborator al său pianist : „Poți cînta și mezzoforte în loc de piano... dar să fie poetic". Deci e vorba de necesitatea exprimării sensului specific al operei, indiferent de diversitatea mijloacelor.

Neuhaus arată că pozițiile greșite se manifestă în special prin abuzurile și exagerările în nuanțe și tempi, pe planul dinamicii și agogicei. Într-adevăr, chiar mari interpreți suferă de această tendință în unele interpretări. Așa sînt Jascha Heifetz în concertele de Brahms, Beethoven și Ceaikovski, prin excesive fluctuații agogice, și Yehudi Menuhin în Concertul de Bartok, cîntat excesiv de repede și căruia îi preferăm interpretarea unor violoniști care îl redau cu deosebită poezie. Aceleași cauze credem că stau și la baza lipsei lirismului în interpretarea părților lente din concertele de Beethoven și Brahms din execuția lui H. Szering, excelent de altfel în părțile prime și ultime ale acelorași concerte, și în partea lentă a Concertului al II-lea de Prokofiev, unde are momente de fermecătoare visare muzicală.

Ştim de asemenea că aceşti mari artişti şi alţii ca Christian Ferras, (elev al lui George Enescu), Z. Francescatti, Aldo Ciccolini etc., au reuşit realizări magistrale ori de cîte ori înţelegerea sensibilă era sincer redată, cu simplitate, convingere şi pătrundere a conţinutului.

Vom da acum două exemple de libertate faţă de text, unul privitor la interpretarea lui David Oistrah a Concertului de Brahms pentru vioară şi orchestră iar al doilea privitor la transcrierea Ciacconei de Bach pentru vioară solo, pentru pian de F. Busoni.

Îndepărtarea mai mare sau mai mică de la indicaţiile textului muzical poate fi deplin justificată numai de construcţia dramaturgică a lucrării respective. Astfel, în partea I a Concertului de Brahms, Oistrah cîntă mult mai rar decît alţi interpreţi primul solo (de după introducerea orchestrală). Analizînd dramaturgia acestei secţiuni, constatăm că este realizată de compozitor printr-o gradaţie dinamică ascendentă începînd cu solo-ul de fagot. Urmează o intensificare melodică, armonică, ritmică, orchestrală a cărei culminaţie o constituie tocmai solo-ul de vioară. Culminaţia acestei creşteri formidabile nu se poate obţine prin volumul sunetului viorii, deoarece vioara nu are forţa necesară. Dar ea poate crea imaginea grandiosului prin prelungirea sunetelor, prin susţinerea lor. De aceea Oistrah a interpretat tripla pedală pe care o susţinea orchestra la începutul acestui solo, ca pe o indicaţie implicită de schimbare a tempo-ului iniţial (ne fiind o nouă indicaţie de tempo în partitură). Astfel a lărgit mult tempo-ul şi s-a îndepărtat considerabil de la litera textului, în scopul realizării sensului dramaturgic al acestei secţiuni, reuşind să-i redea caracterul măreţ, prometeic.

Busoni (şi după el şi Stokovski) indică schimbări de tempo la unele variaţii ale Ciacconei pentru vioară solo de Bach, lucrare pe care a transcris-o pentru pian. De ce considerăm că este eronat ? Busoni n-a înţeles elementele dramaturgiei lui Bach şi a transformat Ciaccona într-o succesiune de tablouri disparate, agreabile şi nesemnificative. Introducînd devieri de la tempo-ul iniţial, Busoni n-a înţeles arcul simplu al creşterii dramatice unitare al Ciacconei şi felul cum se desfăşoară aceasta pe planul agogic, prin diminuţia progresivă a valorilor, care asigură muzicii echilibru şi monumentalitate în cadrul dramaturgiei piesei. Accelerarea şi reţinerea tempo-ului sînt astfel indicate prin valori precise. Busoni a creat un rubato exterior compoziţiei, deformîndu-i conţinutul real.

Fantezia personală este liberă să găsească noi soluţii expresive însă numai în cadrul cerinţelor imaginii muzicale reale, ţinînd seama de dramaturgia piesei muzicale respective, aşadar de conţinutul acesteia. Abaterile de la indicaţiile textului nu sînt, în sine, o dovadă a prezenţei noului în interpretare, ci doar în măsura în care contribuie la redarea conţinutului real al piesei, cu maximum de expresivitate, pe baza unei profunde şi sensibile înţelegeri.

Pentru a elabora bazele de principiu şi pentru a îndruma practica adevăratei interpretări creatoare în spiritul noului, preluarea critică a moştenirii artistice a precursorilor apare necesară atît în ce priveşte teoria cît şi practica lor artistică. Avem de învăţat mult din experienţa artistică a marilor înaintaşi, ale căror interpretări ne-au emoţionat profund şi au trezit atîtea întrebări în conştiinţa noastră artistică.

★

În mod firesc ne vom îndrepta către arta şi concepţia interpretativă a lui George Enescu, pe care am avut fericirea să-l ascultăm şi să-l admirăm pe parcursul unui sfert de veac, în concerte şi recitaluri de vioară, ca dirijor şi pianist, conducînd formaţii de muzică de cameră, şi să lucrăm sub bagheta sau sub directa sa îndrumare.

Să vedem cum răspunde arta sa celor trei probleme de bază : Pentru cine, ce şi cum interpretăm ?

Pentru cine a cîntat George Enescu ? Stau mărturie călătoriile sale neobosite de-a lungul a zeci de ani, pe tot cuprinsul ţării. Cu pasiune şi dăruire mereu tînără, Enescu a dus în cele mai îndepărtate colţuri ale patriei, farmecul neasemuit al artei sale de interpret, răspîndind creaţia universală în rîndurile maselor largi de ascultători. George Enescu a fost un mare artist progresist, un mare umanist al epocii contemporane. Întreaga sa artă a fost străbătută de conştiinţa valorii educative a muzicii. Spunea : „Să nu uităm niciodată că scopul artei este : spre mai bine."

Ce a cîntat George Enescu ? A cîntat capodoperele universale, evitînd în alcătuirea repertoriului său piesele de efecte ieftine, de pură exhibiţie instrumentală şi fără semnificaţie artistică.

În ce priveşte muzica contemporană, George Enescu s-a orientat către cei mai reprezentativi compozitori din diferite ţări şi care s-au confirmat ulterior ca valori de seamă ale epocii noastre. El a ocolit lucrările muzicale formaliste şi decadente. George Enescu a fost printre primii noştri muzicieni care au interpretat lucrări reprezentative ale muzicii sovietice cum sînt cele ale lui Şostakovici şi Haciaturian. Totodată, George Enescu a promovat creaţia romînească valoroasă în concertele date de-a lungul întregii sale activităţi artistice.

Cum a cîntat George Enescu ? Fermecătoarea artă interpretativă a lui Enescu, acea neasemuită vrajă a cîntului său au fost rezultatul unui complex proces de elaborare şi sinteză creatoare, sensibilă şi conştientă. Unitatea de concepţie pe care a realizat-o în domeniul creaţiei, a înfăptuit-o şi în cel al interpretării. O imagine completă asupra realizărilor acestui mare artist, o înţelegere temeinică a concepţiei şi artei sale interpretative se poate obţine prin ascultarea imprimărilor şi cercetarea nenumăratelor documente. În felul acesta se va realiza cu adevărat o îndrumare eficientă a tinerelor generaţii de interpreţi.

Ceea ce constituie esenţialul în interpretările lui George Enescu este dramatismul, relevarea conflictului dintr-o piesă, aspect care reflectă însuşi dramatismul epocii contemporane. În acelaşi timp caracteristica interpretărilor lui G. Enescu este *capacitatea sa creatoare*, mereu proaspătă, nouă şi emoţionantă, capacitatea sa de a da viaţă în mod amplu conţinutului de idei al operelor muzicale, de a desvălui mai ales poezia imaginilor muzicale. Acţionînd asupra materialului sonor, Enescu îl mlădia, îl transfigura, dîndu-i un caracter aproape inefabil.

Plecînd de la principiul că în interpretare e necesară mai întîi o bună cunoaştere a textului muzical, *Enescu a realizat o sinteză a celor mai eficiente metode de elaborare a interpretării expresive şi cu adevărat creatoare.*

Întîlnim în interpretările sale aplicarea *principiului dramatizării, al utilizării „ipotezei de lucru", ca mijloc principal de a sugera cu plasticitate conţinutul operei interpretate* (despre care vorbeşte şi Igumnov, mare pianist şi pedagog sovietic). Enescu recomanda la cursul său spre exemplu : „Concertele de Mozart sînt opere bufe !".

Tensiunea trăirii interioare (pe care o preconizează şi Stanislavski), puternica concentrare a expresiei era evidentă în interpretările sale. Pentru cei ce nu l-au ascultat pe viu, stau dovadă imprimările pe discuri. Şi nu putem să nu ne amintim de expresia intensă a chipului lui George Enescu în timp ce cînta, — reflectare a unei profunde simţiri (priviţi bunăoară cunoscuta fotografie a compozitorului luată într-un moment al execuţiei Poemului de Chausson). Specifice interpretărilor lui Enescu erau reflexiunea, meditaţia, concentrarea.

Pentru realizarea concretă a formei şi structurii muzicale, Enescu practica *elaborarea organizată a planurilor şi coordonatelor unei interpretări* (aşa cum recomandă şi Neuhaus), aceasta fiind poate o consecinţă a formaţiei sale de compozitor. Enescu aplică şi dezvoltă în interpretare *principiul construirii liniei mari a piesei* pe proporţiile formei sale reale, adică fără a o deforma prin efecte locale, fără a-i altera sensul prin exagerări agogice şi dinamice, sau contraste exterioare. Adevărat maestru al interpretării, el a înţeles sensul profund al cuvintelor lui Couperin: „Prefer ceea ce mă emoţionează, nu ceea ce mă surprinde".

George Enescu aplica de asemenea *principiul maximei cantabilităţi instrumentale,* iar pe *baza principiului cîntatului interior concomitent,* realiza acel minunat echilibru între expresie şi interiorizare.

Totodată, George Enescu aplica *principiul polifonizării în stil de coral a liniei melodice,* evidenţiind polifonia ascunsă a liniei melodice şi caracterul ei „vorbitor". Cît priveşte *principiul orchestrării şi vocalizării liniei melodice,* l-a extins la toate stilurile, pentru a colora şi dramatiza expresia muzicală.

Aplicarea *principiului variaţiunilor timbrelor şi al diversităţii în gruparea sunetelor în cadrul frazării* conferea sensuri mereu noi aceloraşi teme, motive, fraze, accentuînd caracterul de limbaj omenesc pe care îl avea muzica în interpretările sale.

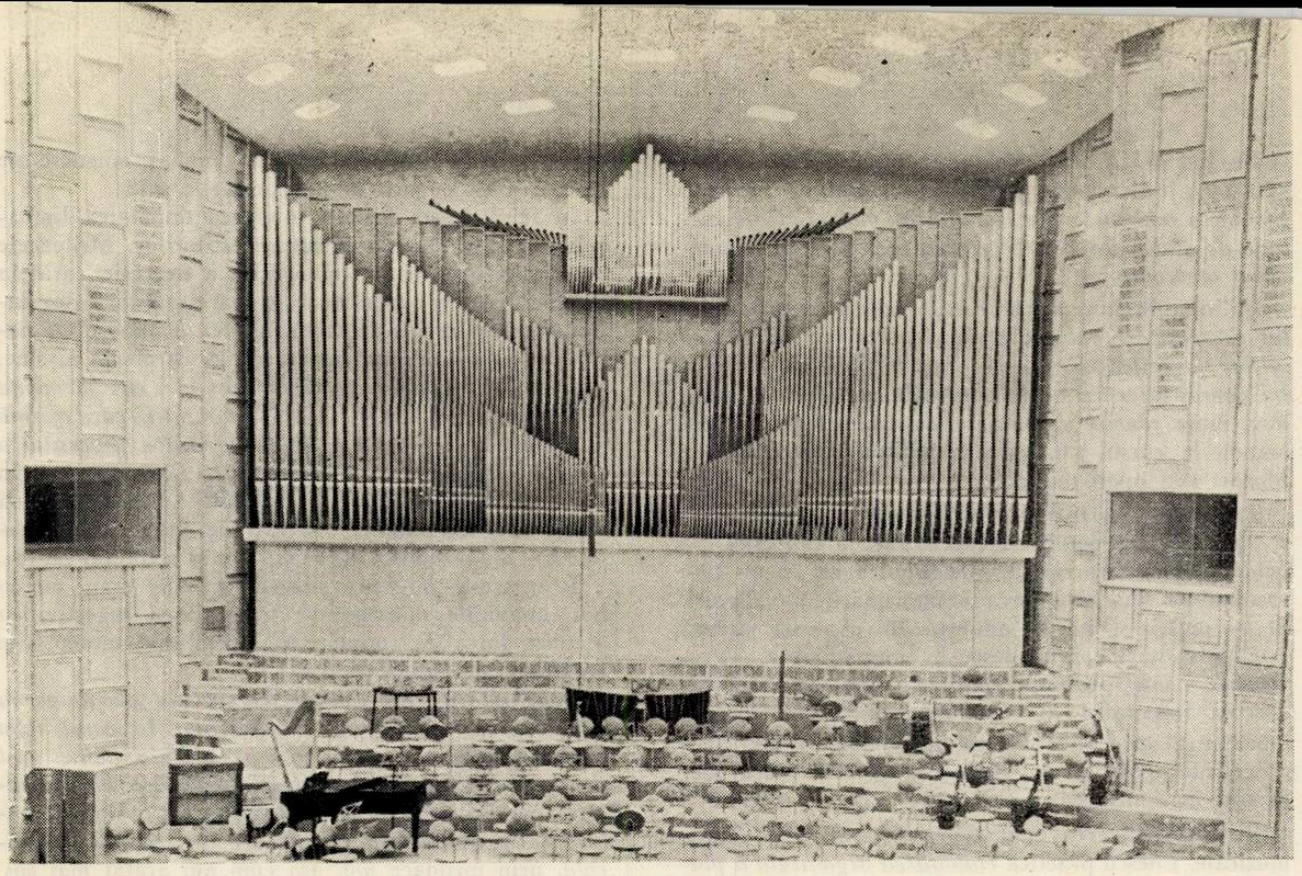
În felul acesta Enescu înţelegea unicitatea limbajului muzical în cadrul tuturor stilurilor. Mijloacele de diversificare şi de îmbogăţire a expresiei, arătate mai sus erau şi susţinute de o mare ştiinţă a degetaţiei şi a legăturilor de arcuş. *Enescu le subordona necesităţilor de conţinut,* nu le utiliza ca efecte în sine. Ele constituiau, aşa cum am arătat mai sus, *elemente de lărgire a conceptului de stil în sensul în care afirmă şi Casals că nu trebuie să ne preocupe diversitatea de stil, ca procedee, ci diversitatea de conţinut.* În mîna sa, Mozart putea fi dramatic, romantic, Bach exuberant sau patetic, eliberaţi de încorsetările manieriste sau scolastice de la începutul secolului nostru.

Prin aceste mijloace realizările sale erau mereu noi, imaginile muzicale se transmiteau sugestiv, cu o mare forţă de convingere, dezvăluind mereu alte frumuseţi ale aceleiaşi opere.

Interpretările lui Enescu au realizat claritatea în expresie, iar echilibrului proporţiilor în construcţia planului agogic şi dinamic i se alătura bunul gust de a nu utiliza abuziv efectele specifice instrumentale (pedalizare, vibrato, glissando etc.). Enescu valorifica preponderent elementele de *structură muzicală,* prin mijloace *noi,* aşa cum am arătat mai sus. Această bogată paletă expresivă, această varietate şi diversitate a interpretărilor s-au născut la Enescu din *necesitatea de a exprima cît mai profund şi multilateral ideile şi sentimentele operei muzicale.*

Enescu a fost la înălţimea chemării de interpret contemporan, promovînd în interpretare *noul, nu în sensul de inovaţie gratuită, ci noul ca mijloc de exprimare cuprinzătoare a universului muzical, al operei interpretate.* Concepţia de interpretare a lui George Enescu aduce elemente importante ale noului în interpretare, reprezentînd cu adevărat spiritul contemporan.

Spirit democratic, artist purtător al unui mesaj progresist care l-a călăuzit în toate interpretările sale, George Enescu a realizat datorită geniului său, unei uriaşe culturi muzicale şi a unei munci fără răgaz, o exemplară sinteză creatoare. Considerăm ca o înaltă îndatorire intensificarea activităţii de cercetare şi valorificare a operei interpretative a lui George Enescu, artist care a deschis largi perspective în acest domeniu. Cunoscînd în profunzime moştenirea lui George Enescu, vom putea contribui la dezvoltarea artei muzicale în ţara noastră, vom contribui efectiv la victoria noului, adevăratului spirit contemporan, în interpretare.



Orga din Studioul Radiotelevizi unii

Muzica de orgă în ţara noastră

de VICTOR BICKERICH

Dezvoltarea muzicii de orgă în unele regiuni ale ţării noastre, ca de exemplu în Ardeal, poate fi urmărită cu 5 secole în urmă. Primul nume pe care îl întîlnim într-un document vechi ce datează din anul 1429, este cel al lui Johannes Teutonicus din Feldioara (regiunea Braşov). Denumirea „Teutonicus" poate duce la concluzia că organistul Johannes a venit din străinătate, probabil din Germania. Pînă către începutul secolului XX, un mare număr de organişti şi constructori de orgă străini au lucrat în ţara noastră. Unii dintre organişti, ca de exemplu Hieronymus Ostermayer şi Michael Hermann, au rămas definitiv în ţară, dobîndind o mare preţuire în urma activităţii lor.

Încă din secolul al XV-lea, organiştii figurează printre angajaţii oraşelor, astfel încît putem găsi în actele vremii nu numai menţionarea lor ci şi amănunte în legătură cu salariul ce li se acorda. Despre succesele unora pe tărîmul artistic precum şi despre calitatea instrumentelor de orgă, aflăm următoarele într-o scrisoare adresată de primarul oraşului Braşov Valentinus Kraus prietenului său, fost profesor, celebrul umanist Conrad Celtes (alias Pickel) din Viena: ...„la noi (în Braşov n.a.) s-a construit o nouă orgă, quantum ad celaturae pulchritudinem a me ante hac non visum, neque quantum ad sonoritatem et vocum varietatem a me auditum" (cum, pînă în prezent, n-am văzut una mai frumoasă din punct de vedere al construcţiei şi nici n-am auzit una asemănătoare din punct de vedere al bogăţiei sonore...). Numele organistului nu este amintit în scrisoare ; în schimb se afirmă că tînărul instrumentist din Braşov a studiat cu vestitul organist din Viena Joseph Grünpeck şi care „în domeniul artei, nu rămîne în urma maestrului său" (suo magistro arte non inferior).

Într-un document de plată al magistratului oraşului Braşov, din anul 1545, găsim relatat faptul că organistul Hieronymus Ostermayer a dat un concert de orgă pentru adjunctul marelui vizir Ikzender Chăus („lusit in organis musicalibus") pentru care i s-a plătit în ziua de 15 august 1545 de către casieria magistratului un florin. Hieronymus Ostermayer a fost apreciat de contemporanii săi ca un organist excepţional. El este cunoscut şi ca cronicar : însemnările sale constituie izvoare preţioase în ceea ce priveşte evenimentele istorice din timpul reformei, conţinînd, între altele, date interesante despre umanistul Johannes Honterus.

Cele afirmate pînă acum ne dovedesc că, pe de o parte, a existat, în acea vreme, în oraşele din Transilvania — se găsesc documente de aceeaşi natură referitoare şi la alte oraşe ardeleneşti — o tradiţie şi un mare interes pentru muzica de orgă, iar pe de altă parte, că se aflau instrumente şi instrumentişti valoroşi care au suscitat acest interes.

În ceea ce priveşte tradiţia de a da concerte pentru oaspeţi, ea este cultivată de-a lungul secolelor şi se menţine vie pînă în zilele noastre. Sînt cunoscute recitalurile de orgă, aproape zilnice, date în cursul verii pentru turiştii care vizitează oraşul Braşov.

Putem stabili relativ uşor numele organiştilor care de-a lungul veacurilor au dat concerte. După H.

Ostermayer trebuie amintit Michael Hermann, venit în țară împreună cu suita Katharinei de Brandenburg. Hermann a deținut mai întîi postul unui organist de curte.

Arta sa a entuziasmat pe brașoveni — într-o zi a cîntat pe instrumentul ce se afla la Biserica Neagră — într-atît încît l-au angajat ca organist al orașului, acordîndu-i condiții foarte favorabile. Eliberarea sa din serviciul curții n-a fost ușoară, dar cetățenii Brașovului au fost satisfăcuți de eforturile depuse în această direcție. Ca organist și viitor primar al orașului, el a jucat un rol hotărîtor în viața culturală din Brașov și în genere din Ardeal.

În veacul al XVII-lea (1665—1677) activa la Sibiu Gabriel Reilich, denumit în documentele vremii „componist et organista". El este originar din ținuturile Cehoslovaciei. Despre activitatea sa, cunoaștem puține amănunte. În schimb, avem documente în legătură cu opera sa creatoare. Cu lucrarea sa „Geistlich-musikalischer Blumen und Rosenwald", pentru voce și basso continuo, el se alătură curentului muzical al vremii. Textele acestei lucrări se datoresc lui Angelus Silesius (Johannes Scheffer).

Mai trebuie amintit Petrus Schimert, elev al marelui Johann Sebastian Bach la Leipzig, și care, între anii 1742—1785, a deținut, la Sibiu, postul de „director et organist".

Din păcate, nu ne-a rămas din acel timp nici o compoziție pentru orgă. Despre lucrări pentru alte instrumente avem în schimb multe documente. În acest sens, este cunoscută, în parte, opera renumitului lautist și compozitor ardelean Valentin Greff-Bakfark, personalitate marcantă a timpului său. În cataloagele bibliotecilor din Sibiu și Brașov aflăm însemnări despre lucrări muzicale, îndeosebi referitoare la compoziții vocale.

Primele manuscrise, conținînd compoziții de orgă autohtone și străine, datează de la sfîrșitul secolului XVII. Daniel Croner (născut în 1656 la Brașov, mort la 1740 la Hălchiu lîngă Brașov) și-a întocmit în timpul studiilor sale la Wroclaw și Wittenberg, iar apoi acasă, diferite manuale muzicale pentru uz propriu. În aceste manuscrise este folosită vechea tabulatură de orgă. Ele cuprind pe lîngă altele, o serie de compoziții pentru orgă de Daniel Croner : Fugi, Toccate, Preludii, Canzone și Fantezii. Aceste lucrări reprezintă cele mai vechi compoziții pentru orgă din țara noastră, cunoscute pînă în prezent. Caietele mai poartă însemnări referitoare la data cînd au fost întocmite 1675 (Brașov), 1681 (Wroclaw) și 1682 (Wittenberg). (Vezi exemplele muzicale de la pag. 23—24).

Despre construcția, înfățișarea și sonoritatea instrumentelor vechi din secolul 15 și 16 știm foarte puțin. N-avem date suficiente ca să ne putem imagina cum au sunat acele orgi. Vechile cronici precum și extrase din registre contabile ne informează despre reparații, măriri, mutări, construcții noi ce au fost efectuate. Din cînd în cînd găsim amintite și numele unor constructori de orgă. Așa se vorbește, de pildă, despre „Orgelmeister Anthonius (maestrul de orgă Anthonius) din Brașov, care a încasat în anul 1514 suma de 8 florini pentru adăugirea unui registru „Nachthorn" la orga din localitate. Mai aflăm, că aceeași orgă a fost reparată în anul 1529 de către Johannes Payr. Amănunte în legătură cu mărimea instrumentelor, construcția lor, dispoziția registrelor nu ne stau la îndemînă. Din anumite date privind istoria instrumentelor de orgă din Ardeal, analoage cu cele din Silezia (Republica Populară Polonă) putem trage concluzia că situația în domeniul construcției de orgă din Ardeal a fost asemănătoare cu cea din Silezia, despre care sîntem bine informați.

Abia în ultimul sfert al veacului XVII. în domeniul construcției de orgă se petrec în orașele Brașov și Sibiu, evenimente importante cunoscute nouă. În acel timp, maeștrii constructori de orgă autohtoni trebuiau să fi avut o bogată experiență în domeniul lor. Astfel, sîntem informați că în luna noiembrie a anului 1673 constructorul Theodor a reînnoit orga din Brașov, plătit fiind de primarul orașului Simon Dietrich. Dar, din păcate, locuitorii orașului nu se puteau bucura multă vreme de pe urma noii orgi. În anul 1689 ea a fost distrusă, împreună cu o mare parte a orașului, în urma unui incendiu. În același an (1673) se construia de către Johannis Fest și la Sibiu un instrument de mari dimensiuni, care dispunea de 40 de registre, avînd 2700 de tuburi sonore. Fest, împreună cu ajutoarele sale, a realizat construcția în timp de un an și jumătate. Cu ocazia inaugurării, a apărut în Editura *Stephanus Jüngling* (Sibiu) o „Descriere a noii orgi după informațiile primite de la maestru". („Beschreibung der neuen Orgel nach des Meisters eigener Information"). Datorită acestei broșuri, sîntem azi în posesia dispoziției instrumentului. pe care o redăm mai jos.

Registre la Manual :

1. Gross Principal 8′
2. Salicional 8′
3. Quintaden 8′
4. Gemshorn 8′
5. Posaun 8′
6. Octav Principal 4′
7. Quint 3′
8. Holflöt 4′
9. Spielflöt 4′
10. Mixtur (cea mai mare 2′)
11. Zimbel
12. Subbass la Manual gedeckt 16′
13. Grossflöt 8′
14. Pauck

La Brust — Pozitiv :

15. Principal 2′
16. Octav 1′
17. Spielflöt 2′
18. Zimbel
19. Mixtur (cea mai mare $^1/_2$′)

La Rück — Positiv :

20. Principal 4′
21. Koppel 8′
22. Octavflöt 4′
23. Octav Principal 2′
24. Super Octav 1′
25. Quint 3′
26. Mixtur (cea mai mare $^1/_2$′)
27. Salicional 4′
28. Regal 8′
29. Tremulant
30. Guckguck
31. Vogel-Gesang

La Pedalier

32. Subbass offen 16′
33. Octav 8′
34. Pomord 16′
35. Holflöt 8′
36. Quintaden 16′
37. Posaun 8′
38. Rausch-Pfeifen 3′
39. Octav Holflöt 4′
40. Mixtur (cea mai mare 4′)

Privitor la construcţia de orgă în veacul al XVIII-lea ne stau la dispoziţie numeroase izvoare. De acum înainte apar din ce în ce mai frecvent numele unor constructori autohtoni. Alături de Johannis Fest, de care s-a amintit, mai lucrează : la Sibiu Georg Wachsmann şi Johann Hann, la Biertan (Mediaş) Samuel Maetz şi alţi membri ai aceleiaşi familii, la Braşov Johannes Prause ş.a. Prause, de altfel, era originar din Silezia, ceea ce subliniază legătura ce a avut loc în domeniul construcţiei de orgă între cele două regiuni. Apar din ce în ce mai multe instrumente în Ardeal. În acel timp, multe comune mici dispuneau de instrumente valoroase, cum putem deduce din numeroasele orgi păstrate în întregime sau în parte. Există, între organiştii ce au activat la noi, nume răsunătoare ca de pildă Michael Haydn, fratele mai mic al marelui clasic Joseph Haydn. Acesta a deţinut între anii 1757—1762 funcţia de dirijor şi organist la Oradea. Însă, influenţa crescîndă pe care a exercitat-o muzica instrumentală clasică asupra repertoriului orchestrelor şi a formaţiilor de muzică de cameră, dezvoltarea rapidă a muzicii vocale, şi împreună cu ea societăţile corale, au făcut ca muzica de orgă să treacă pe un plan secundar.

Activitatea artistică a unei personalităţi cum a fost organistul Hermann Bönicke ne demonstrează, în mod convingător, noile transformări ce au avut loc în muzică. Bönicke (născut în anul 1821) a fost numit în postul de organist şi dirijor al societăţii de muzică din Sibiu, în urma unei recomandări din partea lui Franz Liszt. În anul 1861, el a editat o metodă de improvizaţie liberă la orgă : „Kunst des freien Orgelspiels" (Arta cîntatului liber la orgă). De asemenea, era cunoscut şi ca compozitor pentru orgă. Lucrări de amploare ca : *Fantezia — Intermezzo — Fugă* şi *Final, Patru caiete cu corale* ş.a. stau mărturie despre munca sa creatoare. Cu toate acestea, interesul său deosebit era îndreptat spre muzica vocală şi instrumentală, iar activitatea sa principală era dedicată Societăţii corale din Sibiu, totodată sprijinind şi muzica instrumentală şi orchestrală. Datorită iniţiativei sale, au concertat la Sibiu Johannes Brahms şi Joseph Joachim. Bönicke a murit în anul 1879.

★

În tezaurul instrumentelor ce se află în ţara noastră se numără instrumente vechi de certă valoare precum şi unele construcţii mai recente care, prin construcţia lor modernă, corespund întru totul cerinţelor ce se cer unui instrument de concert. Cele vechi sînt, în majoritatea cazurilor, opera unor constructori autohtoni. La făurirea celor noi şi-au dat concursul mai multe firme cunoscute din ţară ca Wegenstein din Timişoara şi Carl şi Otto Einschenk din Braşov precum şi alţii din străinătate ca de pildă : Walker u.& din Ludwigsburg, Sauer din Frankfurt pe Oder, Fraţii Rieger din Jägerndorf (actualmente Krnow din R. S. Cehoslovacă), Otto Rieger-Budapesta, Schlag şi fiii din Schweidnitz, Angster din Pècs (R. P. Ungară) etc.

Cea mai veche orgă păstrată în forma ei originală este, probabil, cea din orăşelul Rupea-Braşov (ilustraţii). Ea a fost construită în anul 1726 şi dispune de un manual şi pedalier. Octava mare din cadrul manualului cuprinde numai clapele do re mi fa sol la si bemol şi si ; restul octavelor pînă la do^2 este completă. Orga cuprinde următoarele registre : *Principal 8′, Octave Principal 4′, Flöte 4′, Waldflöte 4′, Superoktave, Quinte, şi Manual-Mixtur,* la care se adaugă un *Tremulant* şi *Timpan* care însă nu sînt în stare de funcţionare. Întinderea pedalierului, este de o octavă (cealaltă repetînd sunetele primei) dispunînd de următoarele registre : *Subbas 16′, Pedal 2′, Pedal-Octav-Mixtur* precum şi cuplele la Manual.

Cam din aceeaşi vreme datează o serie de instrumente cu unul sau două manuale care, însă, între timp, au suferit modificări. În majoritatea cazurilor, aceste reconstrucţii se datorează unor maeştri autohtoni. Calitatea lor dovedeşte înaltul meşteşug al acestora.

O orgă care ilustrează în mod caracteristic felul cum au fost transformate instrumentele în decursul vremii este cea din Codlea (Braşov). În anul 1709 s-a cumpărat de la familia Sachs Hartenek un Pozitiv cu 8 registre („Achtstimmiges-Positiv"). În anul 1783 Johannes Prause, folosind probabil materialul vechi, a construit un instrument nou care s-a inaugurat la 12 octombrie acelaşi an. Acest opus, dispunînd de două manuale şi pedalier, a fost reparat de către Andreas Eitel în 1801, schimbîndu-şi totodată locul ; iar în 1833, după ce a fost reparat în prealabil de către maestrul Nagy din Braşov, a fost mutat din nou în locul unde se află şi azi. Însfîrşit, a fost mărit (1866) de către Schneider păstrînd pînă azi această formă : două manuale cu pedalier şi următoarea dispoziţie a registrelor :

I. *Manualul principal (Primul manual)*

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Gamba 8′
4. Salicional 8′
5. Flauto 8′
6. Principal 4′
7. Hohlflöte 4′
8. Fugara 4′
9. Traversflöte 4′
10. Quinte 2 $^2/_3$′
11. Superoctav 2′
12. Mixtur 4 x

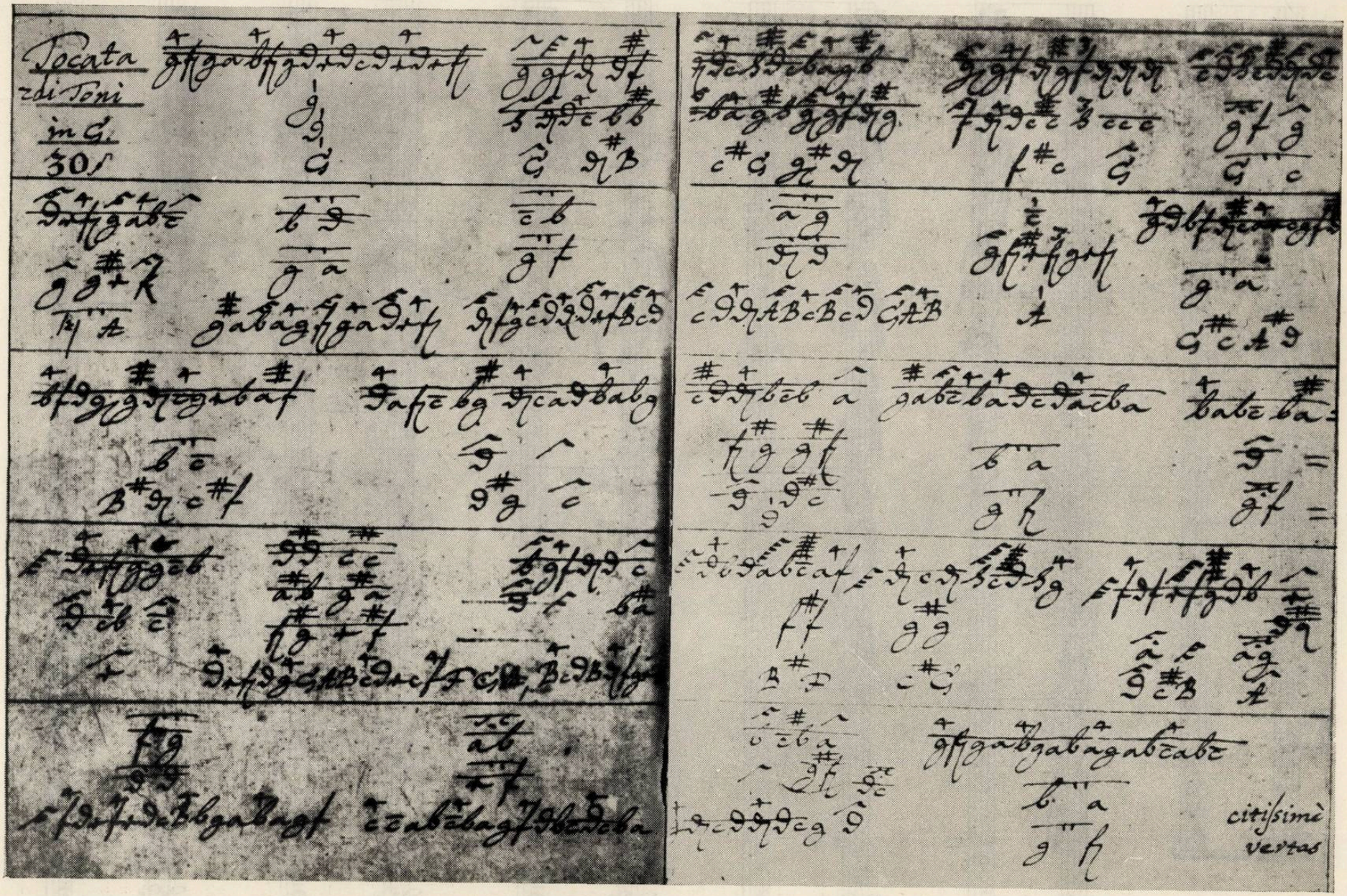
II. *Pozitiv (Manualul II)*

13. Lieblich Gedackt 8′
14. Aeoline 8′
15. Dolcian 8′
16. Principal 4′
17. Flauto 4′
18. Superoctav 2′

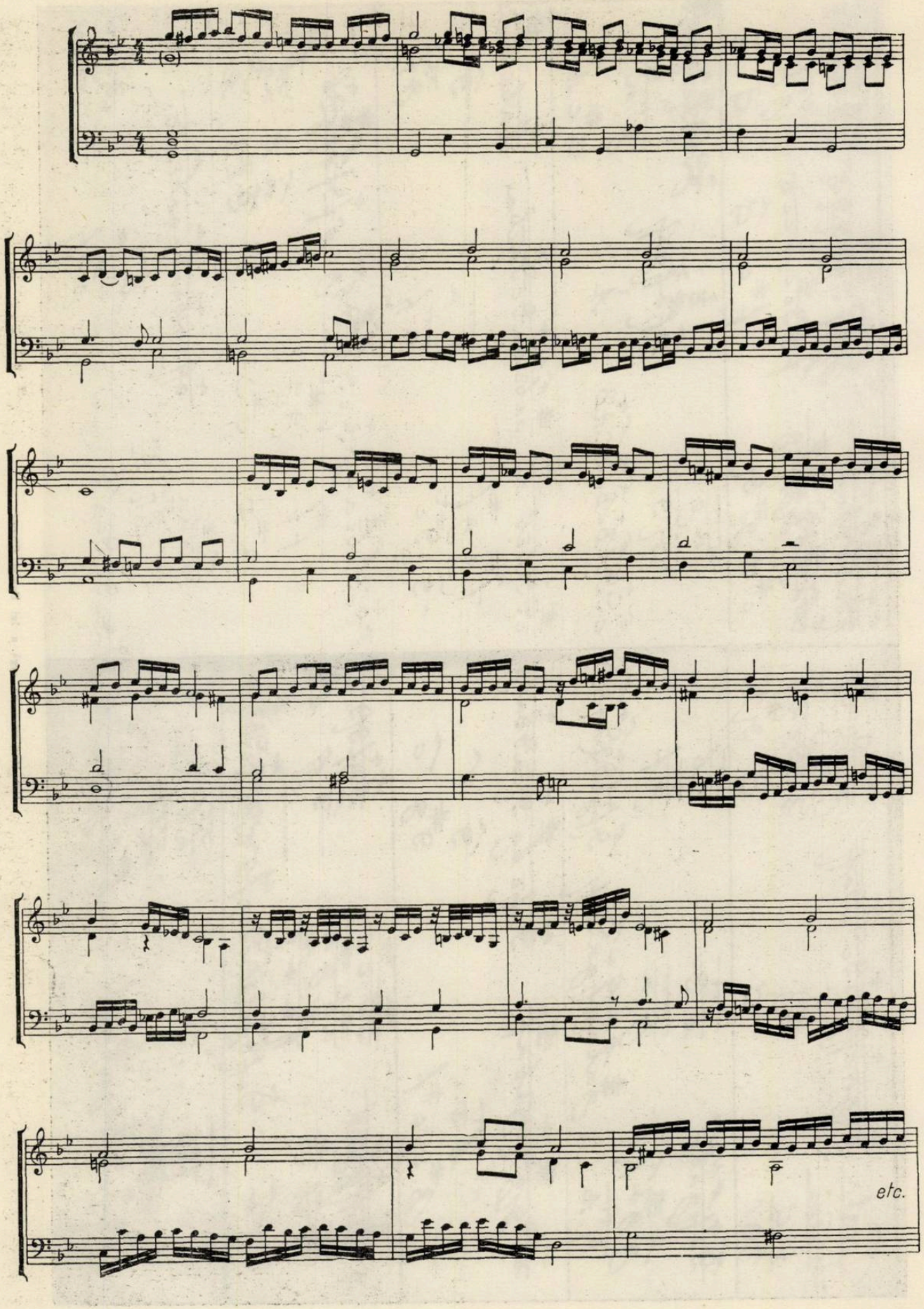
Pedalier

19. Subbas 16′
20. Posaune 16′
21. Viola 8′
22. Cello 8′
23. Quinte 5 $^1/_3$′
24. Bassetto 4′

Acelaşi Prause a construit în anul 1785 şi frumoasa orgă din Bistriţa care, după ce a fost mărită de două ori (în 1861 şi 1900) — în forma actuală are două manuale, un pedalier şi 25 registre — se numără printre instrumentele valoroase ale ţării noastre. (Planşă). Tot lui se datorează şi orga din Rîşnov (Braşov) (Planşă).



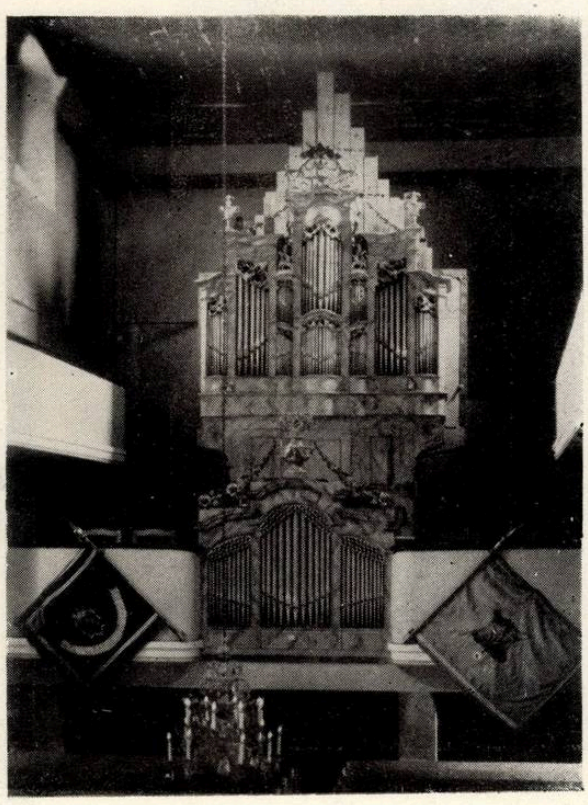
Din tabulatura de orgă a lui Daniel Croner


etc.

Claviatura orgii din Rupea

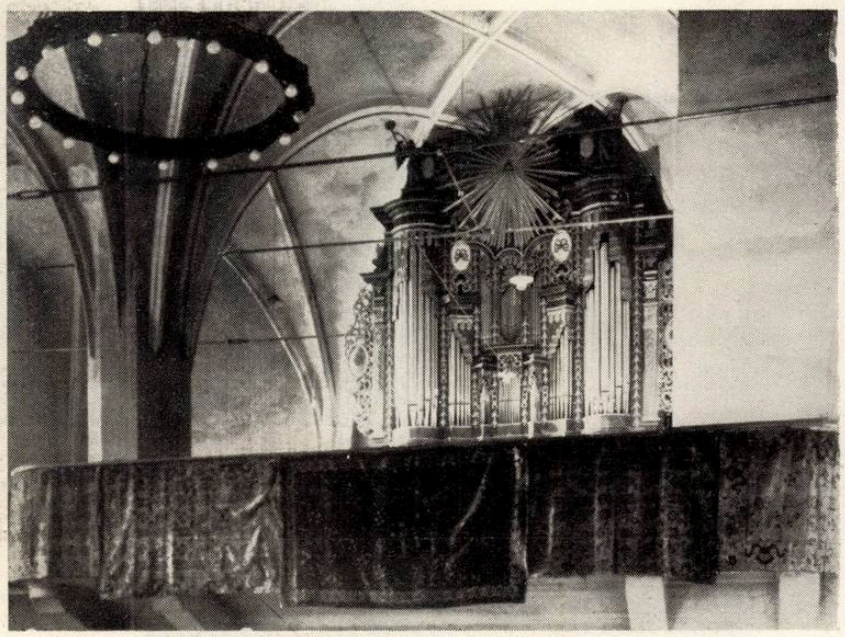
Orga din Rupea

Orga din Rîşnov



Orga din Bistrița

Orga din Mediaș



Orga mare din Sighișoara

Orga din Sibiu

Un instrument valoros se află de asemenea la Mediaş. Şi acesta a suferit mai multe modificări. El datează din anul 1732 (Planşă) dispunînd de două manuale, un pedalier şi 26 registre din care 24 sunătoare. Constructorul ei a fost probabil Johannis Fest din Sibiu.

O orgă mică dar extrem de valoroasă, cu tractură mecanică, se află la Sighişoara. Acest instrument care a suferit modificări în cursul timpurilor, a fost construit de Carl Schneider din Braşov, în 1857 (Planşă). Are forma unui pozitiv fără pedalier. În timpul primului război mondial (din cauza lipsei de cositor) a fost confiscat registrul principal 8' situat în prospect (faţadă). Înlocuirea s-a făcut abia în anul 1928 (de data aceasta tuburile au fost confecţionate din zinc), adăogîndu-se un pedalier cu un singur registru subbas 16' care funcţionează pneumatic. Astăzi această orgă are următoarea dispoziţie a registrelor .

Manual

Bourdon 16′
Principal 8′
Gedackt 8′
Octave 4′
Fugara 4′
Flauto 2 2/3′
Waldflöte 2'
Mixtur 4 x

Pedalier

Subbas 16′
Cuple Manual-Pedalier

Din fericire s-au păstrat, la diferitele reconstruiri efectuate, prospectele iniţiale, vechi (Planşă). Unele din acestea se datorează unor artişti autohtoni ca de exemplu prospectul orgii din Sibiu, realizat în 1673 (Planşă), şi cel al orgii mari din Sighişoara (Planşă). Ambele sînt executate de sculptorul Jeremias Stranovius. Un caz interesant, în felul cum au fost folosite prospectele vechi, îl putem urmări la orga din Biserica reformată din Cluj. Aici, la reconstruirea orgii, firma Angster din Pecs a lipit pur şi simplu prospectul în faţa noii orgi (Planşă).

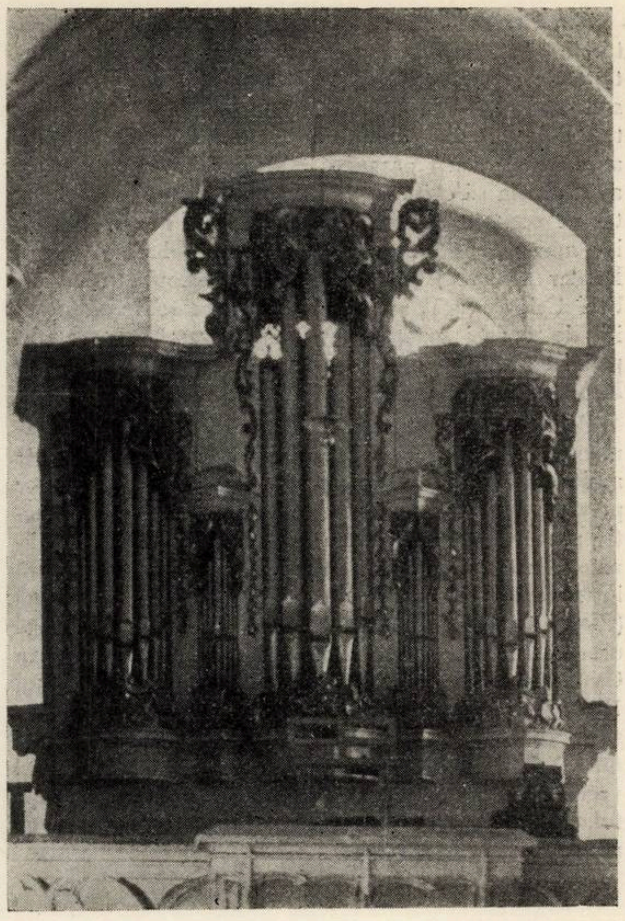
Orga cea mai valoroasă din ţara noastră trebuie considerată, desigur, cea din Braşov (Biserica Neagră), (Planşă). Instrumentul a fost construit între anii 1836—39 de către Carl August Buchholz din Berlin. Chiar în acel timp, prin mărimea, prin frumuseţea şi plenitudinea sonorităţii lui el a suscitat interesul specialiştilor. De altfel, este citată adesea în literatura de specialitate ca de exemplu în Hugo Riemann „Handbuch der Orgellehre" (Manualul de orgă) precum şi în numeroase ghiduri (Baedecker, Mayer etc.).

Instrumentul lucrează pe baza sistemului Schleifladen (sistem cu sertare) avînd o tractură mecanică. Dispune de 4 manuale cu pedalier, avînd 76 registre din care 63 sunătoare şi 3993 tuburi sonore. Orga e păstrată în forma ei originală. Pînă în prezent s-au schimbat doar foalele cu un ventilator electric. (1938).

Dispoziţia este următoarea ·

I. *Manualul Principal*

1. Principal 16′
2. Quintatön 16′
3. Principal 8′
4. Gemshorn 8′
5. Viola da Gamba 8′
6. Rohrflöte 8′
7. Nasard 5 1/3′
8. Octava 4'
9. Spitzflöte 4′
10. Waldflöte 4′
11. Quinta 2 2/3′
12. Superoctava 2′
13. Cornett 5 x
14. Scharf 5 x
15. Cimbel 3 x



Orga din Biserica reformată din Cluj

II. *Manualul superior*

16. Bourdon 16′
17. Principal 8′
18. Salicional 8′
19. Gedackt 8′
20. Hohlflöte 8′
21. Quintatön 8′
22. Octava 4′
23. Fugara 4′
24. Rohrflöte 4′
25. Nasard 2 2/3′
26. Superoctava 2′
27. Mixtur 5 x
28. Hautbois 8′

III. *Manualul cu ancii*

29. Fagott 16′
30. Trompete 8′
31. Clarinette 8′
32. Vox Angelica 8′
33. Violino 8′
34. Rohrflöte 8′
35. Principal 4'

IV *Manualul inferior*

36. Salicional 16′
37. Principal 8′
38. Viola da Gamba 8′
39. Flauto traverso 8′
40. Gedackt 8′
41. Octava 4′
42. Viola d'amour 4'
43. Flauto dolce 4′
44. Gemshorn 2 2/3′
45. Decima quinta 2'
46. Progresio harmonica 3—5 x

Pedalier

47. Principal 32′
48. Untersatz 32′
49. Posaune 32′
50. Principal 16′
51. Violone 16′
52. Subbas 16′
53. Posaune 16′
54. Nasard 10 2/3′
55. Principal 8′
56. Violino 8′
57. Gemshorn 8′
58. Bassflöte 8′
59. Quinta 5 1/3′
60. Octava 4′
61. Mixtur 4 x
62. Trompete 8′
63. Cornetto 4′

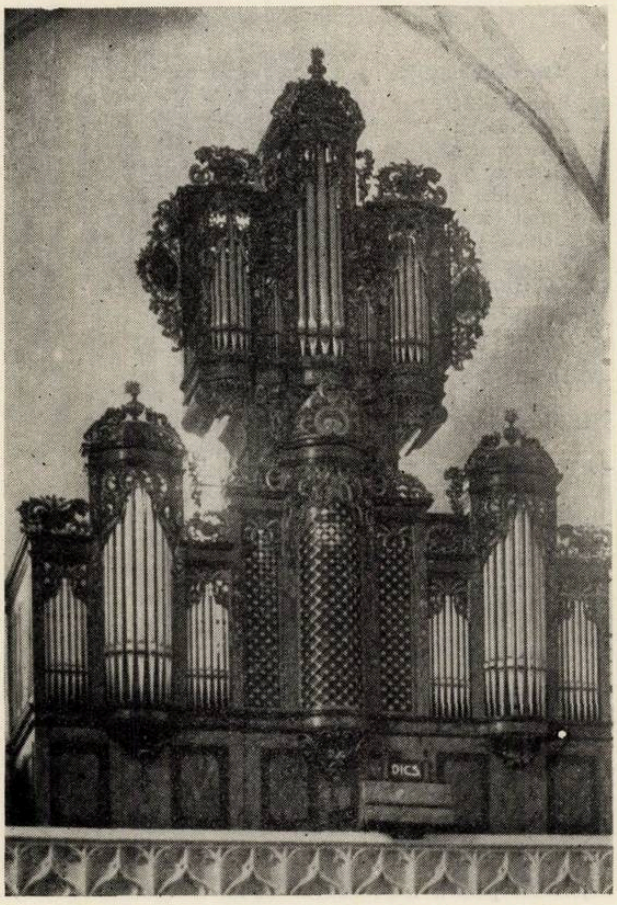
Registre nesunătoare

3 cuple pentru manuale
1 cuplă pentru pedalier
6 ventile
2 jaluzele pentru crescendo la manualul III şi IV.

Sonoritatea orgii, cu căldura principalelor, cu mixturele ei strălucitoare, adecvate cu anciile moi aminteşte de sonoritatea instrumentelor din Germania de sud din secolul XVIII şi mai cu seamă de cele construite de Joseph Gabler. Acest vestit instrument a fost apreciat de mari organişti străini de seamă care au avut ocazia să cînte pe el. Aşa de exemplu au concertat pe acest instrument Karl Straube, Fritz Heitmann iar mai recent Günther Fischinger, Johannes Ernst Köhler (R.D.G.) Jiri Reinberger (Republica Socialistă Cehoslovacă) ş.a. O orgă asemănătoare, construită de acelaşi maestru, dar numai cu 3 manuale şi pedalier se află la Frankfurt pe Oder. (Republica Democrată Germană).

Pentru cel ce doreşte să cerceteze istoria instrumentelor de orgă în patria noastră rămîn încă foarte multe probleme de elucidat, mai cu seamă în ceea ce priveşte proveniența instrumentelor, anul de construcţie precum şi descoperirea vechilor exemplare dispărute. Un caz concludent, în această direcţie, ne oferă instrumentul Catedralei de la Cluj. Această orgă (Planşă) mică, dar cu o sonoritate amplă, poartă următoarea inscripţie : „construită de către Csintalan Gyula, constructor de orgă din Cluj. Începută în anul 1910 şi terminată în 1912". Dar este mai mult ca sigur că nu poate fi vorba de o nouă construcţie ci numai de o reconstrucţie la care s-a folosit materialul vechi existent. Această afirmaţie se sprijină pe faptul că la o recentă reparaţie s-a găsit o inscripţie cu numele lui Johannes Hann Sibiu 1753. În urma acestei descoperiri, este cert că cel puţin prospectul datează din acel an.

Orga din Catedrala de la Cluj



La Muzeul din Cluj se află un instrument care suscită interes (Planşă) şi care are probabil aceeaşi vechime. Informaţii mai amănunţite însă lipsesc.

În ceea ce priveşte instrumentele mai noi, trebuie amintit, în primul rînd, de cel care se află la Sibiu. Păstrînd frumosul prospect vechi din anul 1673, Firma W. Sauer (Frankfurt pe Oder) a construit între anii 1914—15 o nouă orgă, complet electrică. Ulterior instrumentul a fost mărit de către S. Wegenstein şi fiu din Timişoara. Astăzi, orga din Sibiu, posedînd 4 manuale, pedalier, 83 de registre şi 5802 tuburi sonore, reprezintă un valoros instrument de concert cu mari posibilităţi tehnice şi de expresie. De altfel, nu pînă de mult (pînă la construirea noii orgi din Studioul Radioteleviziunii) ea constituia cel mai mare instrument din ţară. Are următoarea dispoziţie :

Manualul I (18 voci ambitus Do—do^4, 61 clape)

1. Principal 16′
2. Blockflöte 4′ (din 1943)
3. Principal 8′
4. Stentorprincipal 8′
5. Doppelflöte 8′
6. Wienerflöte 8′
7. Gamba 8′
8. Doppelgedackt 8′
9. Gemshorn 8′
10. Octave 4′
11. Flöteoctaviante 4′
12. Rohrflöte 4′
13. Piccolo 2′
14. Quinte 2 $^2/_3$′
15. Kornett 8′ 3—5 x
16. Mixtur 2 $^2/_3$′ 5—6 x
17. Cymbel 1′ 3 x
18. Posaune 8′

Manualul II (17 voci în cutie cu jaluzele ambitus Do-do^4, 61 clape)

19. Quintatön 16′ (din 1943)
20. Principal 8′
21. Seraphongambe 8′
22. Salicional 8′
23. Lieblich Gedackt 8′
24. Seraphon flöte 8′
25. Portunalflöte 8′
26. Principal 4′
27. Seraphonflöte 4′
28. Nachthorn 4′
29. Blockflöte 2′
30. Nasard 2 $^2/_3$′
31. Kornettmixtur 4 x
32. Fagot 16′
33. Tuba Mirabilis 8′
34. Krummhorn (aramă) 8′
    Tremolo pentru Krummhorn
35. Englisch Horn 8′

Manualul III (16 voci în cutie cu jaluzele)

36. Liebl. Gedackt (din 1943) 16′
37. Geigenprincipal 8′
38. Schalmei 8′
39. Aeoline 8′
40. Vox celestis 8′
41. Flute harmonique 8′
42. Spitzflöte 8′
43. Quintatön 8′
44. Prästant 4′
45. Dolce 4′
46. Waldflöte 2′
47. Progressio harmonica 2 $^2/_3$′ 4 x
48. Hornterz 1 $^3/_5$′
49. Septime 1 $^1/_7$′
50. Oboe 8′
51. Gedackt Regal 8′

Schwebung für III. Manual

Manualul IU (9 voci în cutie cu jaluzele)

52. Flautino (din 1943) 2′
53. Stillprincipal 8′
54. Sifflöte 1′ (din 1943)
55. Hohlflöte 8′ (1943)
56. Dolce 8′
57. Traversflöte 4′
58. Harmonica aetherica 2 2/3′ 3 x
59. Quintal 1 3/5′ (1943)
60. Clarine 4′

Schwebung la Manualul IV

Pedalier (20 voci ambitus Do- sol¹ 32 clape)

61. Untersatz 32′
62. Kontrabass 16′
63. Violonbass 16′
64. Harmonikabass 16′
65. Subbass 16′
66. Bordunbass 16′
67. Octave 8′
68. Seraphongambe 8′
69. Violoncello 8′
70. Viola 8′
71. Gedacktbass 8′
72. Seraphonflöte 4′
73. Nachthorn 4′
74. Trompete 8′ (1943)
75. Kornett 8′ 4 fach
76. Bombarde 32′
77. Posaune 16′
78. Ranket 16′ (1943)
79. Trompete 8′
80. Singend Kornett 2′

Masa de comandă stă lateral, departe de orgă astfel încît interpretul își poate controla singur sonoritățile alese.

O altă orgă de concert, de mari dimensiuni, se află la București la Catedrala Sf. Iosif. Ea a fost construită în anul 1930 de către firma Wegenstein din Timișoara și are următoarele caracteristici: 3 Manuale, pedalier, 54 de registre și aproximativ 3000 de tuburi sonore. La această orgă, poate cel mai reușit opus realizat de Wegenstein, putem admira sonoritatea caldă, pătrunzătoare a Principalelor precum și bogăția grupului de Ancii, caracteristici ce o apropie de tipul francez de orgă.

Instrumente mari, dar fără o valoare muzicală prea pronunțată, construite de firmele Rieger-Jägerndorf și Otto Rieger-Budapesta se află în multe orașe din Ardeal (Arad, Baia Mare, Sighișoara, Tg. Mureș etc.). Acestea sînt făurite după un principiu la modă către sfîrșitul secolului trecut ce a urmărit să creeze registre care imită instrumentele orchestrei (vioară, violoncel, violă, fagot, clarinet etc.). Tipul acestei orgi este cunoscut sub denumirea orgă-orchestră. Bine înțeles, s-a abandonat de mult acest principiu învechit, iar unele instrumente făurite în această epocă au fost adaptate noilor cerințe (orga mare din Sibiu de exemplu).

În țara noastră avem, pînă în prezent, 4 instrumente ce se află în sălile de concert. Cea mai veche din această serie se află în sala Palatului Cultural din Tg. Mureș. Construită de Otto Rieger din Budapesta în anul 1913, ea are următoarele caracteristici : 3 manuale, pedalier și 63 registre sonore. Din punct de vedere artistic, instrumentul are anumite deficiențe datorate, în primul rînd, concepției ce a stat la baza construcției. Este un instrument de tip orgă-orchestră, ce, de fapt, reduce posibilitățile interpretului de a găsi registre adecvate pentru muzica preclasică, clasică și contemporană. Cu unele modificări în compoziția registrelor, însă, sonoritatea instrumentului poate ar cîștiga în pregnanță, culoare și mai ales în strălucire.

În 1961 a fost montat în sala Palatului Cultural din Galați, un instrument cu două manuale, pedalier și 20 registre. Este vorba de un vechi instrument construit de Walker, care se evidențiază în mod special prin frumoase registre cu ancii. El stă azi la dispoziția orchestrei simfonice de Stat din acest oraș și poate fi folosită, în cadrul unor concerte și recitaluri.

Instrumentul reprezentativ din țara noastră îl constituie, fără îndoială, orga din sala Ateneului R.P.R. din București, construită sub auspiciile lui George Enescu. În această sală au loc concerte și recitaluri de seamă în cadrul vieții muzicale din Capitală. Aci, noile lucrări pentru orgă ale compozitorilor noștri sînt înfățișate pentru prima oară publicului. Construită în anul 1939 de Walker din Ludwigsburg, după sistemul electric (în general folosit atunci), ea corespunde în mare măsură cerințelor. 48 de registre sînt împărțite pe trei manuale și un pedalier. Cu aproximativ 3000 tuburi sonore, se încadrează în categoria instrumentelor mari. Masa de comandă nu este fixată într-un loc, ea poate fi mutată oriunde pe scenă. Orga din sala Ateneului se caracterizează printr-o intonație perfectă și echilibru între diferitele familii de registre. De asemenea, este demn de relevat calitatea registrelor, ce se sintetizează perfect între ele dînd naștere unor noi timbre.

Dispoziția registrelor este următoarea :

Manualul I

Bourdon 16′
Principal 8′
Holzflöte 8′
Spitzgambe 8′
Octave 4′
Spitzflöte 4′
Quinte 2 2/3′
Superoctave 2′
Mixtur 5—7 x
Cymbel 3 x
Trompete 8′

Manualul II (în cutie cu jaluzele)

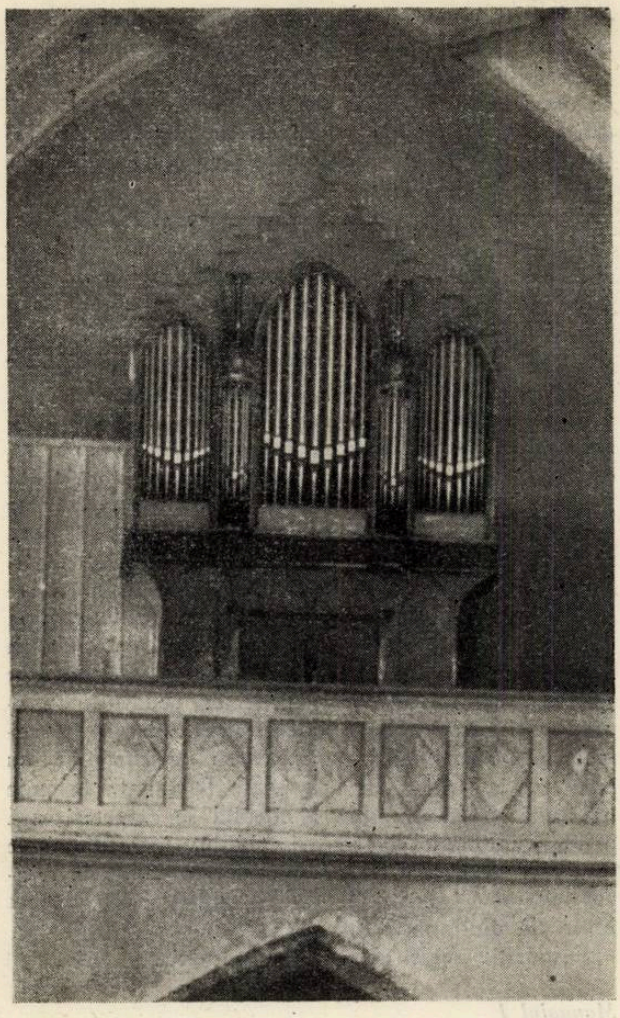
Grobgedackt 8′
Quintatön 8′
Italienisch Principal 4′
Nachthorn 4′
Rohrflöte 2′
Gemsquinte 1 1/3′
Sifflöte 1′
Scharff 5 x
Oboe 8′

Manualul III (în cutie cu jaluzele)

Quintatön 16′
Geigenprincipal 8′
Gedackt 8′
Nachthorn gedackt 8′
Aeoline 8′
Voix celeste 8′
Hellprincipal 4′
Gemshorn 4′
Rohrflöte 4′
Zartquinte 2 2/3′
Blockflöte 2′
Terz 1 3/5′
Kornett-Mixtur 5 x
Basson 16′
Trompete 8′
Vox humana 8′
Clairon 4′

Pedalier

Grand Bourdon 32 (= contrabass 16′ + Subbass 16′ + quinta de la subbass 16′)
Contrabass 16′
Subbass 16′
Zartbass 16 (= Quintatön 16′ din III)
Bassflöte 8′ (= Gedackt 8′ din III)



Orga mică de la Sighişoara

Octavbass 8′
Russisch horn 4' (=Gemshorn 4' din III)
Nachthorn offen 2'
Pedalmixtur 4 x
Posaune 16′
Bassoboe 8′ (= Basson 16′ din III in 8')
Feldtrompete 4′
Singend Cornet 2′

În 1960, Capitala ţării noastre a primit încă un instrument valoros : orga din Studioul Radioteleviziunii. Construită de către firma de stat Rieger-Kloss din Krnow (R. S. Cehoslovacă), după cele mai moderne principii, folosind toate cuceririle în materie de construcţie de orgă ca : Setzerkombination. (Combinaţii cu înregistrare automată) sistemul electric cu sertare, instrumentul corespunde celor mai exigente cerinţe. Precizia de atac a sunetului este uimitoare (sistemul pneumatic întîrzie sunetul), tuşeul este excelent, aproape ca la pian, iar dispoziţia registrelor permite interpretarea în stil a unor lucrări aparţinînd diferitelor epoci din istoria muzicii. Cu cele 8000 de tuburi sonore, 4 manuale, pedalier şi 86 de registre sonore, ea constituie cel mai mare instrument din ţara noastră. Masa de comandă poate fi mutată în orice loc al scenei şi ea poate fi coborîtă sub scenă printr-o trapă. Inaugurarea a avut loc la 11 septembrie 1960 printr-un recital dat de organistul ceh Jiri Reinberger, care a interpretat lucrări aparţinînd diferitelor epoci. Dispoziţia registrelor este următoarea:

Manualul I (Principal) Do — do⁴

1. Principal 16′ (în prospect)
2. Flaut cu tub 16′
3. Principal 8′ (în prospect)
4. Flaut deschis 8′
5. Corn de capră neagră 8′
6. Quintă mare 5 1/3′
7. Prestant 4′
8. Flaut car 4′
9. Super octava 2′
10. Fluier şuierător 2 2/3′ 4 x
11. Mixtură mare 2′ 6—8 x
12. Mixtură mică 1′ 5 x
13. Trompetă 16′ (în prospect)
14. Zink 8′

Manualul II (Superior) Do — do⁴

1. Pommer 16′
2. Principal 8′ (în prospect)
3. Bourdon 8′
4. Quintadena 8′
5. Octava 4′ (în prospect)
6. Flaut 4′
7. Quinta 2 2/3′
8. Octava 2′
9. Flaut transversal 2′ (în prospect)
10. Superoctava 1′
11. Terţean 1′ 3/5 + 1 1/3′ 2 x
12. Acuta 1′ 5—6 x
13. Cymbal cu terţă 1/3′ 3 x
14. Trompeta spaniolă 8' (în prospect)
15. Corn încovoiat 8′
16. Trompetă spaniolă 4' (în prospect)

Manualul III (Recitativ) Do — do⁴ (în cutie cu jaluzele)

1. Bourdon 16′
2. Principal 8′
3. Flaut de lemn 8′
4. Fluier de salcie
5. Violină tremolo 8′ + 4′ 2 x
6. Octava 4′
7. Corn nocturn 4′
8. Nasard 2 2/3′
9. Fluier de pădure 2′
10. Terţă de corn 1 3/5′
11. Hölzern Glächter
12. Mixtură 1 1/3′ 5—7 x
13. Cymbal cu quintă 1/3 3 x
14. Dulcian 16′
15. Trompetă franceză 8′
16. Oboe 8′
17. Trîmbiţă 4′

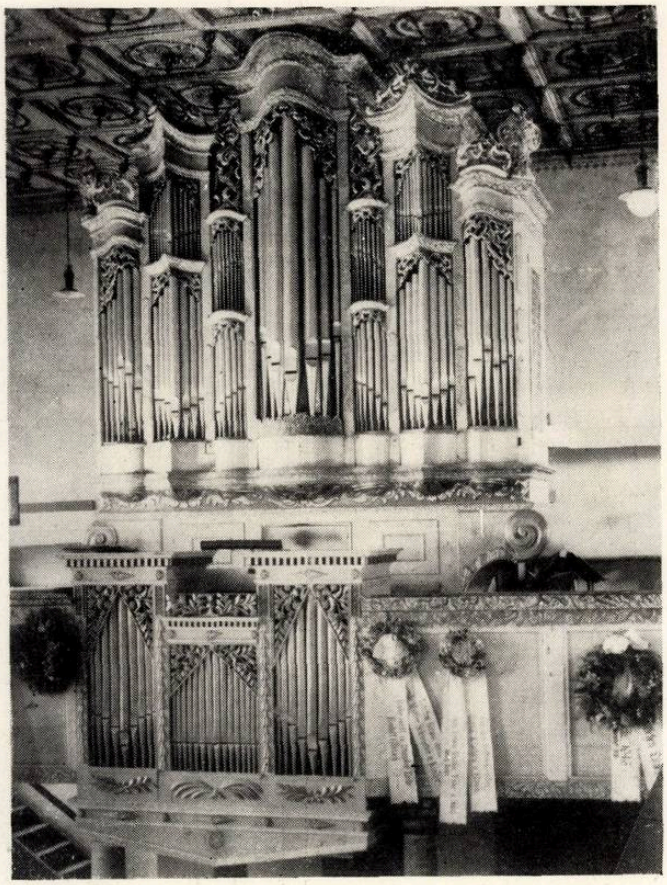
Manualul IV pozitiv Do — do⁴ (în cutie cu jaluzele)

1. Flaut cuplat 8′
2. Gambă conică 8′
3. Principal 4′
4. Fluieraş 4′
5. Quintadena cu tub 4′
6. Octava 2′
7. Flaut ascuţit 2′
8. Cvintă mică 1 1/3′
9. Schwegel 1′
10. Sesquialtera 2/3 + 2/5′ 2 x
11. Acuta 1′ 4—8 x
12. Rankett 16′
13. Vox Humana 8′
14. Regal de alamă 4′

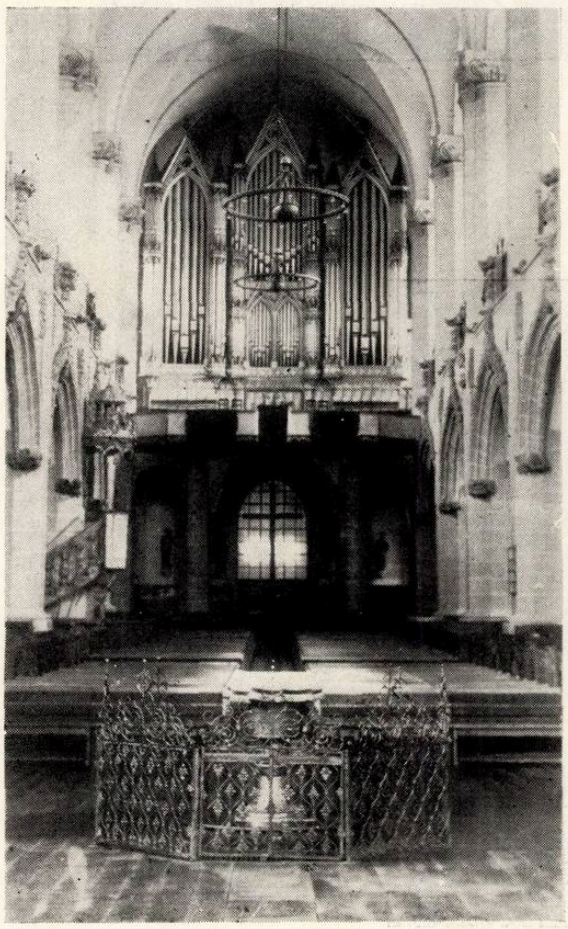
Pedal Do — sol¹

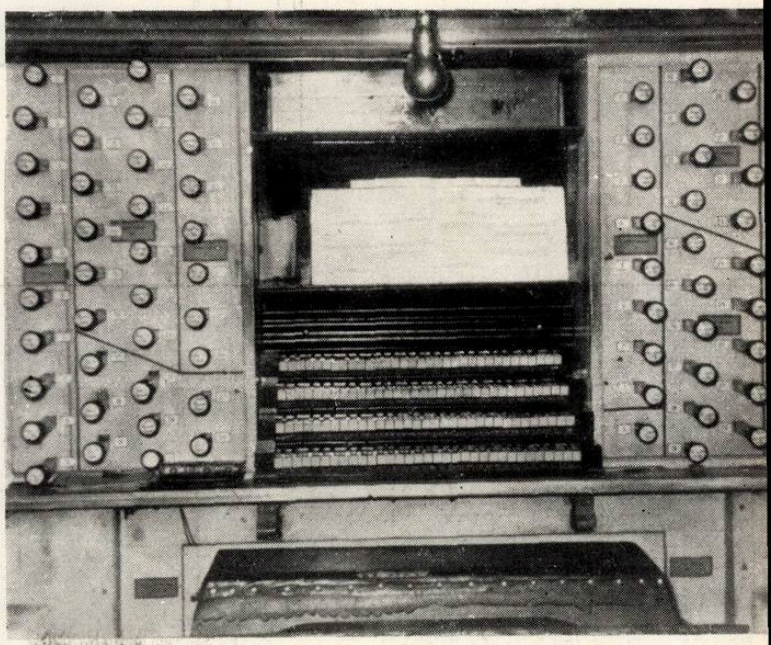
1. Bourdon mare 32'
2. Principal de bas 16' (în prospect)

Orga din Codlea



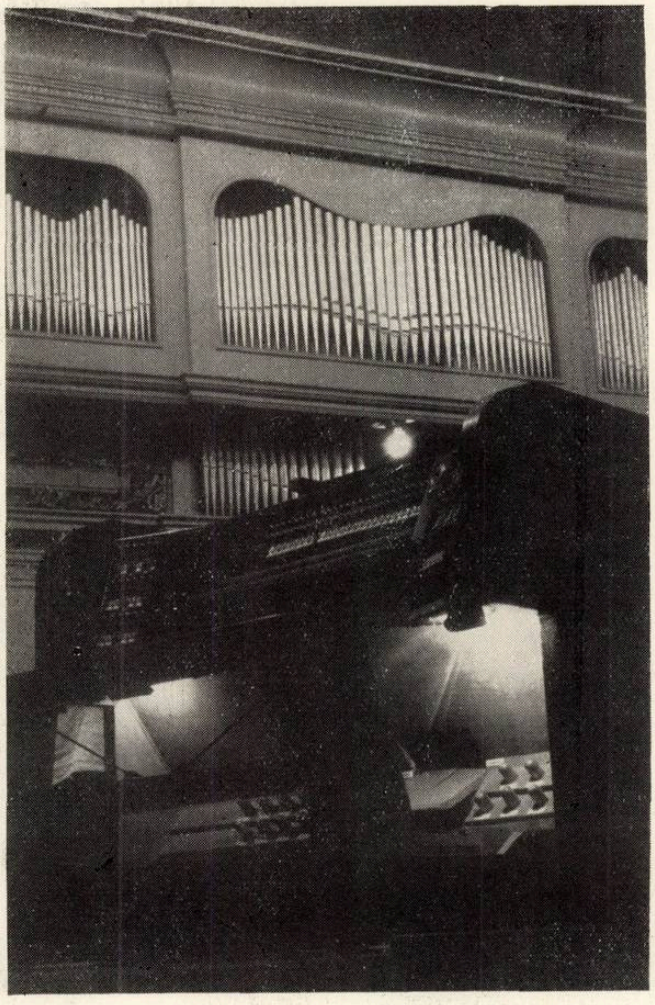
Orga din Braşov (Biserica Neagră)



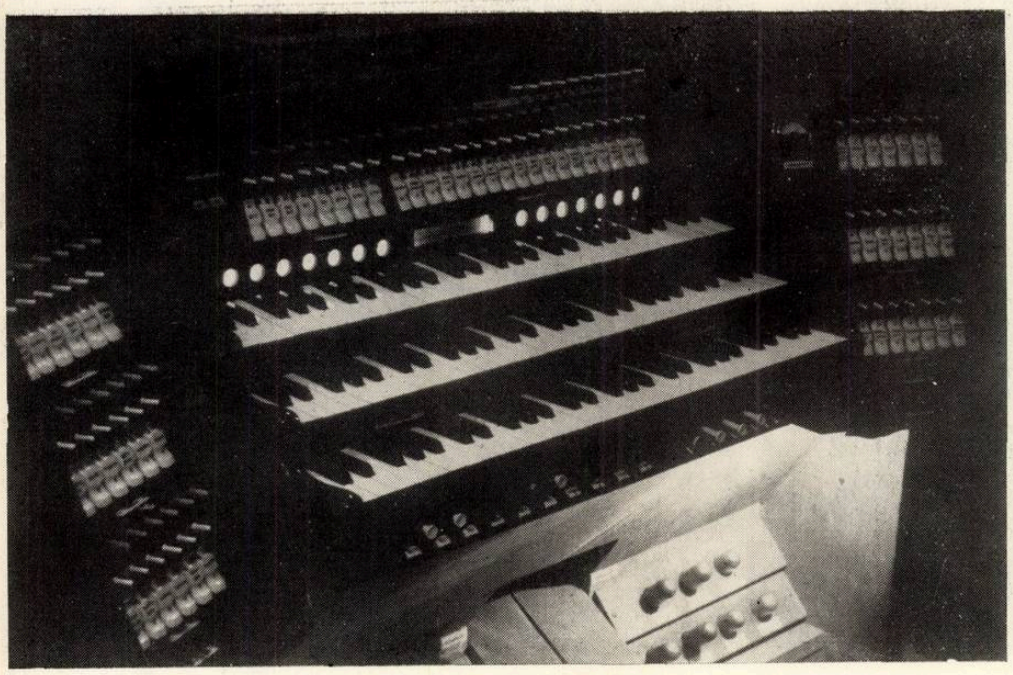


Masa de comandă — Orga din Braşov

ORGA ATENEULUI R.P.R.



Masa de comandă și prospectul



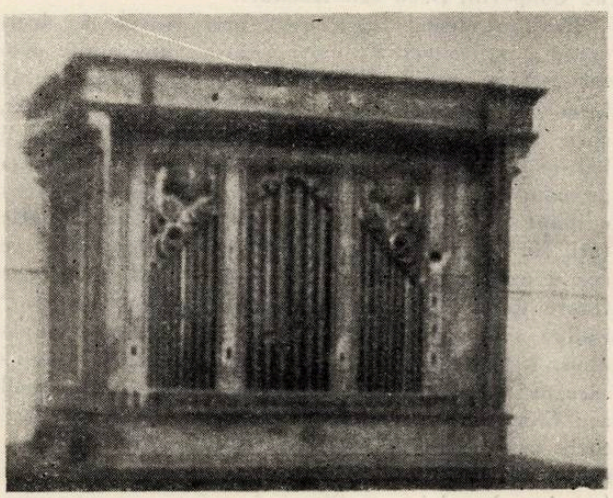
Masa de comandă

3. Subbas 16′
4. Bourdon de bas 16′
5. Quintă mare de 10 2/3′ (în prospect)
6. Octavă de bas 8′
7. Flaut de bas 8′ (în prospect)
8. Pommer cu tub 8′
9. Bas de choral 4′ (în prospect)
10. Flaut pîlnie 4′
11. Flaut plat 2′
12. Bas vîjîitor 5 1/3′ 7 x
13. Mixtură mare 2 2/3′ 6 x
14. Mixtură mică 1′ 5 x
15. Bombardă 32′ (în prospect)
16. Trombon 16′
17. Trompetă 8′
18. Clarină 4′
19. Caval cu tub 2′

Tradiția ce s-a consolidat de-a lungul secolelor, bogăția de instrumente valoroase precum și instrumentiști de seamă de care am dispus întotdeauna, au făcut ca în țara noastră să existe, în permanență, o muzică de orgă dezvoltată. Chiar în perioada cînd în țările apusene muzica de orgă a trecut pe plan secundar, ca de exemplu spre sfîrșitul secolului XIX, la noi a existat o activitate permanentă în acest domeniu. Astfel, reînnoirea în domeniul muzicii de orgă pe plan mondial ce a început cu secolul nostru și în fruntea căreia se afla cunoscutul militant pentru pace, medic și muzician Albert Schweitzer, a găsit, la noi, un teren favorabil. Această mișcare de reînnoire este legată în țara noastră de numele a doi muzicieni de seamă : Johann Leopold Bella (născut în 1843 la Liptoszentmiklos, mort în 1936 la Bratislava) care a funcționat între anii 1881—1918 ca organist la Sibiu și Rudolf Lassel (1861—1918 Brașov) organist, dirijor la Brașov între anii 1888—1918. Amîndoi au fost și compozitori. Bella, rechemat după primul război mondial în patria sa (Cehoslovacia), a scris o serie de lucrări valoroase pentru orgă, lucrări bine apreciate azi în Republica Socialistă Cehoslovacă. Dintre acestea amintim frumoasa *Sonată fantezie* în re major. Rudolf Lassel a folosit orga mai cu seamă în lucrările sale vocale și solistice.

Cam în aceeași vreme și-a desfășurat activitatea la București compozitorul și dirijorul Iosif Paschil, care a dedicat multe lucrări instrumentului întrebuințîndu-l fie în mod solistic, fie ca acompaniator.

Orgă-pozitiv ce se află la muzeul din Cluj



În aceeași perioadă au activat compozitori care au reușit să se afirme și pe plan internațional : Waldemar Baussnern (1866—1931) și Paul Richter (1875—1950). Între lucrările lui Waldemar Baussnern, apărute în diferite edituri, se află și numeroase compoziții destinate orgii : *Passaccaglia în do minor, Trei caiete cu corale, Sonata* și *Fantezia* etc. Paul Richter, cunoscut prin simfonii și muzică de cameră, a scris, pe lîngă sonate pentru orgă, și un concert pentru orgă și orchestră în re minor, ale cărei prime audiții au avut loc în sala Ateneului sub conducerea lui Theodor Rogalski. Partea solistică a fost susținută de către organistul Franz Xaver Dressler. Lucrarea a fost prezentată și la Viena de același interpret acompaniat fiind de orchestra Simfonică din Viena.

Alte compoziții de o valoare mai mult locală se datoresc sibianului Gerhard Schuster (născut în 1862 la Sebeș-Alba), printre care se numără *Introduction și Passacaglia în re minor* și *Preludiu Andante con variazione și Fugă în do minor.*

Începînd cu anul 1922 activează la Sibiu organistul profesor Franz Xaver Dressler, unul dintre animatorii principali ai muzicii de orgă din țara noastră. Organist virtuoz, improvizator de seamă, el a dat nenumărate recitaluri de concerte de orgă în țară și străinătate. Ceea ce caracterizează cîntul său este un puternic temperament artistic, o remarcabilă măiestrie de registrație precum și o bogată fantezie creatoare. De asemenea, el este și un bun educator Mulți organiști din generația tînără sînt elevii săi. În ultimii ani, el a compus o serie de lucrări pentru orgă ca : *Preludiu festiv* și *Fugă în fa major, Trei Preludii-corale* și altele.

De asemenea el a prelucrat pentru orgă Toccata pentru pian op. 10 de George Enescu (În memoriam George Enescu) *).

Mai trebuie amintiți organiștii Kálmán Benedek, care dă concerte de orgă la Cluj, Kurt Mild, un elev al lui Karl Straube, actualmente maestru de cor la Opera de Stat din Cluj și cunoscut clavecinist, organistul orb Adolf Weiss și Klaus Fogarascher, ambii din Brașov. Ultimul susține, în timpul verii, aproape zilnic recitale pentru turiști.

În ultimii ani, în țara noastră, muzica scrisă pentru orgă a luat un mare avînt. Sînt create posibilitățile materiale necesare dezvoltării muzicii de orgă. Se construesc orgi noi (un exemplu grăitor îl constituie orga Radiotelevizunii), instrumente vechi valoroase sînt reparate și montate în locul unde pot fi ascultate de un public mai larg (orga din Galați) etc. De asemenea s-a înființat în cadrul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, pentru prima oară în țara noastră, o catedră pentru studiul orgii. Aceste condiții materiale au creat baza pentru o dezvoltare rapidă a muzicii de orgă. Rezultatele nu s-au lăsat așteptate : în ultimii ani s-au creat o serie de lucrări noi dedicate acestui instrument. Tot mai mulți compozitori se simt atrași de marile posibilități ale instrumentului pentru exprimarea unui conținut expresiv nou, bogat. A crescut o generație de organiști concertiști talentați ce repre-

*) Urmașul lui Lassel la Brașov a devenit profesorul Victor Bickerich. Ca și Dressler, el a adus o importantă contribuție la dezvoltarea muzicii de orgă la noi. Astăzi, în vîrstă fiind, lucrează numai pe tărîmul muzicologiei, (n. red.).

zintă cu onoare țara noastră și peste hotare. Toți s-au dezvoltat în anii puterii populare.

Dintre ei, Helmut Plattner ocupă, desigur, un loc de frunte. El a reprezentat cu cinste școala românească de orgă la concursul organizat în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga" în anul 1958, obținînd Premiul II. În turneele sale din U.R.S.S. și Polonia el a fost apreciat ca un organist de prima clasă. Ceea ce caracterizează cîntul său este o tehnică înaltă de o precizie uimitoare, precum și o mare fantezie în alegerea registrelor. Actualmente el este titularul catedrei de orgă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

Alături de el trebuie amintiți talentații organiști Iosef Gerstenengst, Horst Gehann și Valentin Gheorghiu. V. Gheorghiu a scris și cîteva lucrări pentru orgă, ca de pildă cele două corale.

Iosif Gerstenengst, elevul lui Dressler, duce o bogată activitate concertistică. Repertoriul său este vast și cuprinde lucrări din toate epocile, de la preclasici la contemporani. Horst Gehann apare în multe concerte folosind instrumentul și în cadrul muzicii de cameră. El este și autorul unui concert pentru orgă și orchestră.

Educată fiind în cadrul conservatorului, azi crește o generație tînără de organiști care va duce mai departe tradiția noastră. Printre aceștia se numără și talentatul Mihai Rădulescu care a și dat cîteva recitaluri în sala Ateneului, caracterizate printr-o siguranță tehnică.

După cum s-a amintit, compozițiile scrise pentru orgă țin pas cu cerințele mereu crescînde ale vieții noastre muzicale. În ultimii ani au apărut multe lucrări dintre care unele valoroase ce se încadrează în ansamblul muzicii românești. Astfel, compozitorul Alfred Mendelsohn, cunoscînd posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului, a creat o serie de lucrări dintre care amintim : *Concertul pentru orgă și orchestră, Fantezie coral și fugă, Toccata canzona și Passacaglia* etc. Aceste lucrări se caracterizează prin conținutul optimist, viguros pe care îl exprimă. Compozitorul folosește, totodată, forme tipice ale muzicii de orgă.

În *Cîntec de seară,* Tudor Ciortea, folosind ca bază pentru materialul tematic un cîntec popular românesc, a realizat o pagină de orgă expresivă. Printre compozitorii care au scris pentru orgă se mai numără și Achim Stoia.

Din generația tînără trebuie amintite două nume : Matei Kozma, organist și autorul unui concert de orgă și orchestră și al altor piese și Andrei Porfetye, care a scris o serie de lucrări ca *Passacaglia și Fugă, Toccata, Andante și Fugă* (interpretate la Praga și Krakovia),*Sonata, Concertul pentru orgă și orchestră* și *Sonata pentru vioară și orgă.*

În cadrul noilor creații de muzică vocal simfonică românească, orga își cucerește, din ce în ce mai mult, un loc mai important. Astfel, mai toate cantatele și oratoriile create în ultima vreme folosesc instrumentul în cadrul orchestrei (Cantata Bucureștiului, Oratoriul „1907" de A. Mendelsohn, poemul simfonic „Luceafărul" de P. Bentoiu, sau rezervîndu-i un rol solistic. În acest sens amintim de inspiratul moment din oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah).

Împreună cu dezvoltarea muzicii de orgă a crescut și un public nou, entuziast, ce participă în mare număr la fiecare concert sau recital în cadrul cărora este folosită orga. Toți acești factori împreună fac posibilă înflorirea necontenită a muzicii de orgă în țara noastră, la fel ca și muzica pentru celelalte instrumente.

Renașterea orgii

de OLIVIER ALAIN

De vreo 20 de ani, se conturează în domeniul orgii o tendință generală înspre exactitatea istorică. Această tendință influențează asupra construcției instrumentului, asupra concepției și „armonizării" precum și asupra tehnicii de execuție a organiștilor (stil și registrare).

Este notoriu că Europa de nord (mai cu seamă Germania de nord și Danemarca) a devenit astăzi centrul muzical al unei mari reînvieri a orgii de factură „barocă". La numele Fleutrop (Țările de jos), Beekerath (Germania), se adaugă numele daneze Frobenius, Krohn, și mai ales Marcussen. (Directorul acestei din urmă firme, Sybrand Zachariassen, un veritabil artist și promotorul celei mai bune calități de orgă neobarocă, s-a stins din viață în toamna trecută).

De ce această renaștere a orgii baroce ? Pentru că grija de a regăsi culoarea instrumentală exactă a unei epoci determinate — grijă care deja provocase reîntoarcerea la orchestra de cameră pentru execuția concertelor de Bach sau Vivaldi — a determinat în aceeași măsură întoarcerea la orga secolului al XVII-lea pentru a se cînta muzică de Frescobaldi, Correa de Aranxo sau Titelouze și la orga secolului al XVIII-lea pentru a se cînta lucrări de Couperin, Bach sau Haendel.

Dar problema orgii este mai complexă decît aceea a orchestrei. Au existat infinit mai multe deosebiri între orgile franceze și cele germane decît între o vioară franceză și una germană de exemplu, spre 1700. Astfel că reînvierea modernă a orgii baroce în Europa de nord reconstituie doar orga germană din vremea lui Bach iar acest instrument e inapt să servească muzica compozitorilor din alte țări. Nu se pot executa piesele de Frescobaldi (care cer o execuție plină, descompusă, cu o armonizare foarte dulce), lipsind instrumentului acel „ripieno" italian indispensabil pentru muzica acestui compozitor. Lipsesc de asemenea anciile viguroase, necesare pentru linia solistică din lucrările lui Marchand sau Couperin și trompetele înalte caracteristice facturii vechi franceze. Dimpotrivă, anciile moi germane, „fagotizante" *(dulzian, fagott, rankett* etc.) nu sînt de nici o utilitate în afara repertoriului

german, iar „pedalierul german, cu posibilități atît de bogate, rămîne de prisos pentru majoritatea operelor franceze, spaniole, italiene ale secolului al XVII-lea și pentru toată literatura organistică engleză pînă la Haendel inclusiv (acesta n-a utilizat pedala decît în Concertul nr. 7).

Altfel spus, orga neobarocă daneză, nord-germană sau olandeză de astăzi convine perfect operelor lui Sweelinck, Buxtehude, sau Bach. Pentru alte repertorii naționale din aceeași epocă, fiecare țară trebuie să-și renască orga sa specifică sau să restaureze instrumentele vechi. Ceea ce se întîmplă din ce în ce mai frecvent. Pentru a nu alege numai exemple franceze, voi arăta că dacă la ERATO se înregistrează în interpretarea organistei Marie Claire Alain lucrări de Bach pe orgi neobaroce daneze (Varde sau Helsingborg), ea înregistrează pagini de Lebègue sau d'Andrieu numai pe orga clasică franceză d'Auch. De asemenea casa VEGA va merge în Italia (la Brescia unde supraviețuiește o orgă a lui Antegnati) pentru ca J. J. Grunenwald să poată înregistra acolo piese de Frescobaldi. Fiecare muzică va regăsi așadar culoarea ei autentică.

Nu mai suportăm astăzi să ascultăm interpretîndu-se suitele pentru orchestră de Bach de către o orchestră simfonică de tip wagnerian. Totodată e regretabil să mai fii obligat adesea să asculți Toccatele sau Coralele de Bach pe o orgă romantică sau chiar pe un instrument francez sau italian ale cărui sonorități nu corespund deloc acestor piese.

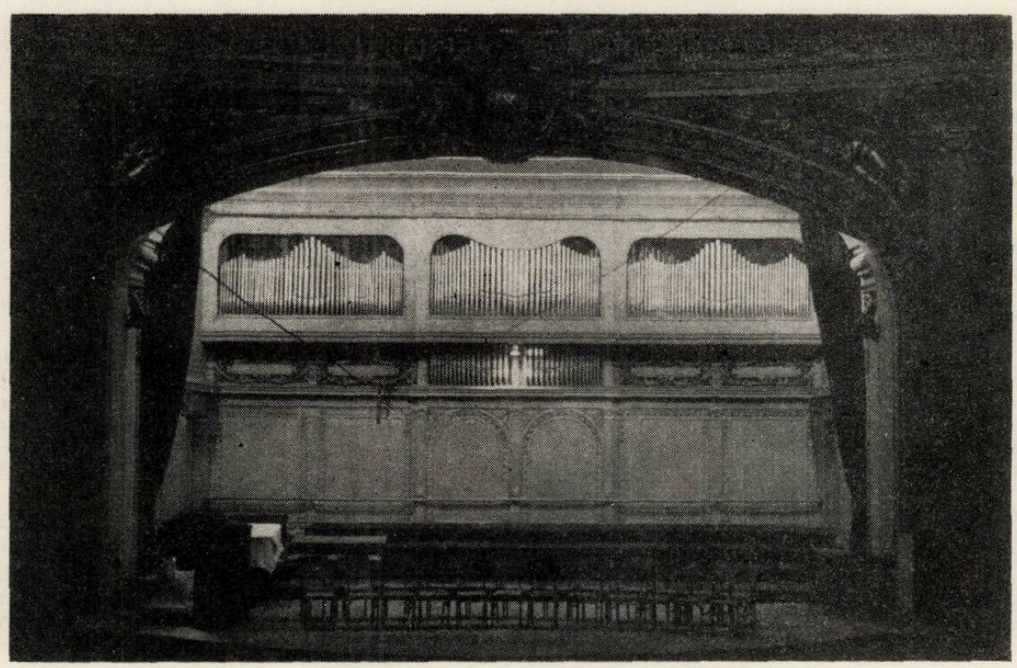
Iubitorii de muzică urmăresc cu entuziasm aceasta mișcare de reînoire. Anul trecut una dintre cele mai mari realizări ale discului a fost înregistrarea „ERATO" a șase Trio-sonate de Bach, executate de către o organistă franceză, pe o orgă daneză Marcussen.

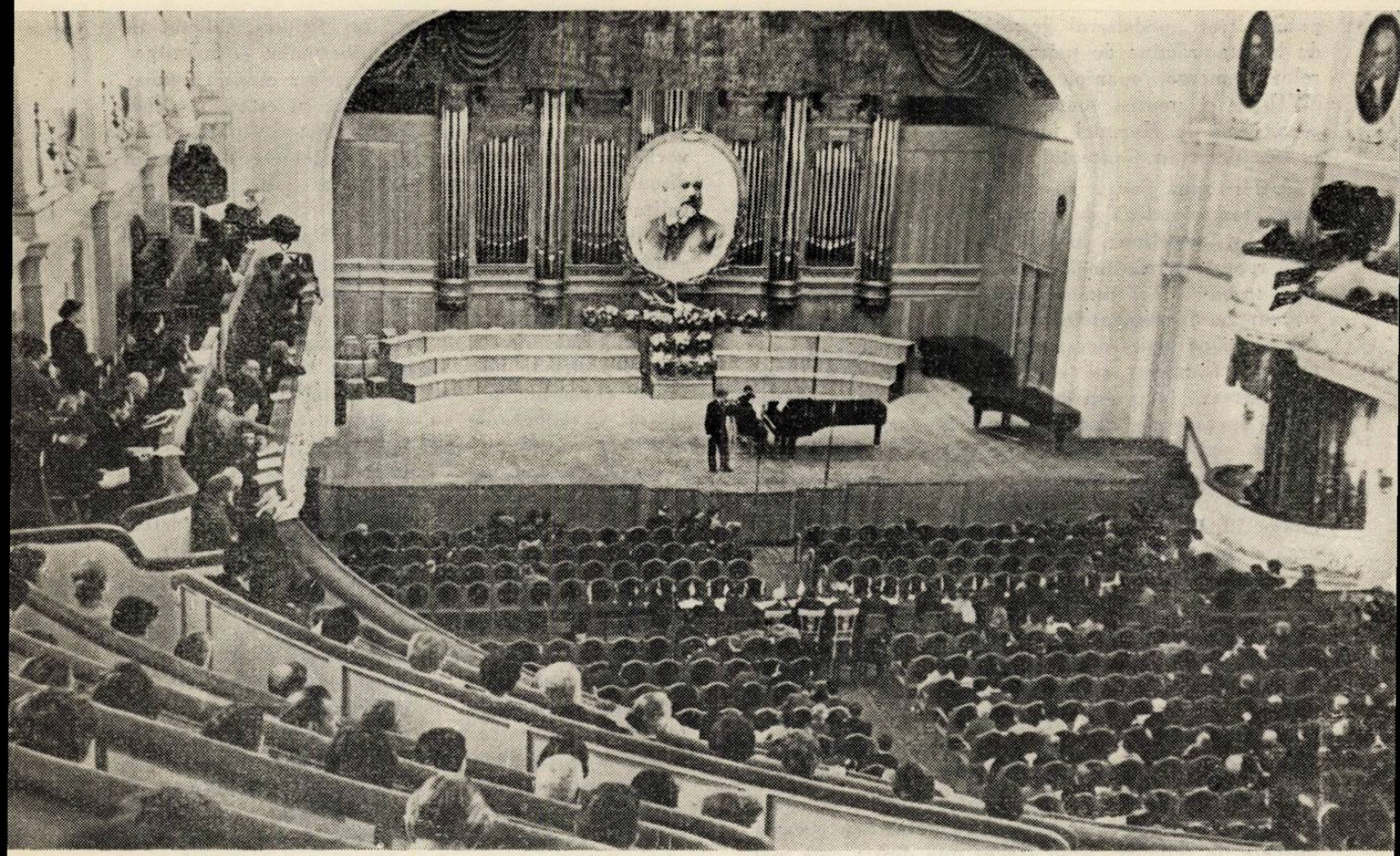
Constructorii de orgă au înțeles bine scopul acestei tendințe. Ei restaurează, în fiecare țară, orgile vechi cu o mare grijă pentru exactitate. Ei devin capabili de a regăsi tehnica lui Thierry, Cliquot în Franța, Antegnati în Italia, Silbermann și Schnitger în Germania. La cererea organiștilor ei s-au apucat să construiască „pozitive" potrivit cu estetica veche, pentru a se putea cînta „continuo-ul" partiturilor vechi sau concertele cu orchestră de Haendel. Grație discului, s-a format un public vast, îndrăgostit de calitate și autenticitate. Succesul operelor lui Bach sau Vivaldi a stimulat interesul publicului pentru sonoritatea originară a muzicii. Ceea ce s-a obținut în acest domeniu este o adevărată transformare a auzului muzical.

S-ar putea adăuga că din același punct de vedere, se pot păstra în bună stare orgile romantice valabile (spre exemplu în Franța frumoasele instrumente ale lui Cavaillé-Coll), cu scopul de a se obține sonoritatea necesară execuției pieselor pentru orgă de Liszt, Brahms, Cesar Franck sau Max Reger.

Trebuie să ne întrebăm oare, în cele din urmă, dacă există sau ar putea exista vreodată un instrument atît de bogat pentru a servi în mod fericit, în egală măsură, operele muzicale din toate epocile ? Această problemă e adesea dezbătută. Dar aprofundînd-o, ne-am îndepărta prea mult. Vom spune numai că o astfel de orgă „bună la toate" ar fi, în mod inevitabil, enormă și neomogenă și că această dimensiune uriașă ar împiedica-o să întrebuințeze tracțiunea mecanică a cărei suplețe de articulație și frazare (pentru lucrările clasice și baroce) n-ar putea fi înlocuită cu nimic. E mai ușor să te deplasezi : să schimbi orga dacă vrei să schimbi repertoriul. Liszt nu se poate cînta la clavecin, nici Gabrieli la pian. Există o mare deosebire între o orgă barocă cu tracțiune mecanică și o orgă cu transmisie electrică de la începutul secolului XX. Constructorii de orgă de astăzi sînt capabili să construiască sau să restaureze de o manieră autentică, instrumente din diverse epoci. Astfel ni se dezvăluie cu tot mai multă fidelitate fizionomia adevărată a muzicii pentru orgă din diferite țări, de-a lungul a patru secole.

Orga de la sala Ateneului R.P.R.





DE PESTE HOTARE

Concursul Internaţional „P. I. Ceaikovski"

Cel de al doilea Concurs internaţional „P. I. Ceaikovski" pentru pian, vioară şi violoncel, care s-a desfăşurat la Moscova, timp de 35 de zile a întrunit peste 150 de tineri muzicieni din 32 de ţări.

Am avut prilejul unor convorbiri cu diferiţi muzicieni, privitoare la rezultatele concursului precum şi în legătură cu viaţa muzicală din Moscova.

Mstislav Rostropovici, profesor la conservatoarele din Moscova şi Leningrad, preşedintele juriului concursului de violoncelişti, a spus: „Concursul „Piotr Ceaikovski" a atras atenţia opiniei publice nu numai din Uniunea Sovietică dar şi din multe ţări ale lumii.

El s-a desfăşurat la un înalt nivel. Programul lui a fost foarte complex. Au apărut în faţa noastră talente excepţionale — violoncelişti, violonişti, pianişti cu diferite orientări în ce priveşte şcoala".

„Concursul „Ceaikovski", spune Pavel Serebriakov, directorul Conservatorului din Leningrad, membru în juriul concursului de pian, a atras spre Moscova mulţi muzicieni talentaţi. Ei s-au pregătit serios şi cu migală. Este îmbucurător să remarcăm că tinerii interpreţi sovietici au obţinut rezultate frumoase, ceea ce demonstrează superioritatea şcolii sovietice. Din cei 12 pianişti, care au intrat în etapa a treia, jumătate sînt concurenţi sovietici. Cultura lor interpretativă se află la un înalt nivel. Premiul întîi a fost obţinut de Vladimir Aşkenazi, aspirant la conservatorul din Moscova. Este un muzician matur, cu experienţă, un maestru desăvîrşit, care, în anul 1956, a obţinut un frumos succes la Concursul internaţional al pianiştilor de la Bruxelles.

Tinerii laureaţi Valeri Kamîşov şi Alexei Nasedkin, studenţi la conservatorul din Moscova şi Eliso Virsaladze, studentă la conservatorul din Tbilisi, deşi foarte tineri, îşi au personalitatea lor. Marina Mdivani, aspirantă a conservatorului din Moscova, este laureată şi a concursului internaţional de interpretare de la Paris. Cea mai înzestrată dintre pianiştii americani este Susana Starr. Deosebit de talentat este pianistul chinez In Cen-tzun, laureat al concursului, student la conservatorul din Leningrad, muzician plin de entuziasm.

Pianistul englez John Ogdon, care împarte premiul I cu Aşkenazi, este un talent mare şi original. El cîntă lejer şi cu virtuozitate, e drept nu întotdeauna egal. Pianiştii francezi, în special Jean Pommier, distins cu diplomă, demonstrează o şcoală bună. Cîntul lui Pommier te atrage printr-o tehnică lejeră şi elegantă, deşi nu e încă un muzician matur.

Dintre violonişti, Boris Gutnikov, laureat al premiului I, este un muzician studios, care lucrează cu seriozitate.

Dintre violoncelişti, premiul I a fost atribuit violoncelistei Natalia Sahovskaia, aspirantă a conservatorului din Moscova, care a demonstrat înalta sa artă interpretativă."

„Incontestabil că interesul față de cel de al doilea concurs a fost mai mare decît față de primul — spune profesorul David Oistrah, artist al poporului din U.R.S.S., președintele juriului concursului de vioară. Acest lucru însă este de la sine înțeles — numărul tinerilor muzicieni veniți la Moscova a fost aproape de două ori mai mare, iar la violoniști și pianiști s-au adăugat și violonceliștii. Grupul participanților la concursul de vioară a fost foarte puternic."

Într-un articol apărut în ziarul „Pravda", D. Oistrah scria: „Concursul Ceaikovski a însemnat o nouă victorie a școlii violonistice sovietice. Toți cei șapte elevi ai ei care au luat parte la concurs au obținut titluri de onoare. Cîștigătorul concursului, Boris Gutnikov a fost incontestabil în fruntea tuturor, în toate etapele. Este un mare artist, cu un talent armonios dezvoltat, care cunoaște toate „secretele" măiestriei violonistice. Medalia de aur a căzut în mîini bune. Irina Bocikova (U.R.S.S.) și Smuel Aşkenazi (Izrael), distinși cu premiul al doilea — sînt muzicieni foarte tineri cu diferite orientări în interpretare. Talentului pregnant al Irinei Bocikova îi sînt egal de apropiate atît lirica gingașă cît și acel elan de viață, vigoarea. Cu ce inspirație înaltă interpretează ea concertul de Prokofiev! Ș. Aşkenazi elev al remarcabilului muzician E. Timbalist (S.U.A.), un excelent interpret al muzicii lui J. Bach, a uimit auditoriul prin muzicalitatea sa. În ciuda unor trăsături de virtuozitate excepționale, cîntul lui este lipsit de efecte exterioare.

In fața noastră — membrii juriului — au fost destule dificultăți. Fiecare dintre violoniștii care au concertat în etapa a treia era o personalitate. Și cum să găsești acea unitate de măsură corectă a talentului ca să poți aduce la același numitor pe expresiva Yoko Kubo (Japonia), al cărei talent excepțional a constituit una dintre marile revelații ale concursului, cîntul matur al lui N. Beilina (U.R.S.S.), care caută neîncetat drumul său în muzica, și virtuozitatea strălucitoare a lui A. Mekarov (U.R.S.S.), care s-a „descurcat" cu ușurință cu deosebitele greutăți din „Dansul vrăjitoarelor" de Paganini, caracterul convingător al interpretării libere a lui E. Graci (U.R.S.S.); maniera simplă, catifelată a cîntului lui V. Seliţki (U.R.S.S.), personalitatea artistică a lui B. Haygen (Canada) și acea exuberanță tinerească a lui A. Melnikov!

H. Sudzuki (Japonia), P. Messiereur (R.S. Cehoslovacă) care au primit diplome de onoare, tînăra M. Dubois (S.U.A.) care a obținut diploma specială a Uniunii compozitorilor sovietici și I. Straus (R.S. Cehoslovacă) care a primit o diplomă specială — sînt tineri muzicieni cu mari calități. La alte concursuri muzicale ei ar fi putut pretinde cu tot curajul premii. Dar elementele foarte „tari" care au alcătuit grupul participanților la concursul de la Moscova i-a lipsit de această posibilitate".

„Am fost adînc mișcat de marea cinste care mi s-a făcut de a fi invitat pentru a doua oară, să iau parte la lucrările juriului celui de al doilea Concurs internațional „Ceaikovski" — a spus George Georgescu. Și sînt cu atît mai emoționat cu cît cea mai însemnată pagină din viața mea ca artist este strîns legată de numele acestui mare compozitor. Cu 43 de ani în urmă, cînd abia păşeam pe drumul carierei grele de dirijor, lucrarea cea mai însemnată pe care am dirijat-o a fost „Simfonia Patetica" de Ceaikovski. S-a scris și s-a vorbit mult despre măreața figură a lui Ceaikovski. Mulți dintre membrii juriului Concursului „Ceaikovski" de la Moscova au luat parte în lucrările juriului Concursului internațional care a avut loc anul trecut în București, concurs ce poartă numele marelui nostru concetățean George Enescu. Tinerii interpreți sînt chemați să-și desăvîrșească și mai mult minunata limbă a muzicii, acest grai pe care-l înțeleg toți oamenii, care este în stare să îmblînzească tendințele spre rău ale acelora care țin în cătușe porumbelul păcii. Noi îi vom obliga pe aceștia să lase în libertate acest porumbel, ca el să zboare deasupra lumii aducînd bucurie și fericire și frăție tuturor popoarelor."

„Am fost martorii uneia dintre cele mai grandioase întreceri muzicale, a declarat directorul Academiei regale de muzică Sir Thomas Armstrong (Anglia). El va avea un mare ecou în întreaga lume. La acest concurs au apărut multe talente — muzicieni tineri din multe țări. Publicul din Moscova a întîmpinat cu căldură concertele date de concurenți. Vreau să urez succese în viitor în organizarea concursurilor „Ceaikovski", ca în programul lui din anul 1966 să fie cuprinse cît mai multe lucrări contemporane interesante, de compozitori din toate țările lumii. Sînt entuziasmat de tot ce am văzut în timpul primăverii muzicale la Moscova și duc cu mine impresiile cele mai strălucitoare."

Akiko Seky, laureată a Premiului internațional „Lenin" pentru pace, cunoscută conducătoare a colectivelor „Vocile ce sună în Japonia", a spus: „În prezent, dorința cea mai arzătoare a oamenilor din întreaga lume este de a trăi în pace și prietenie. Simțind pericolul războiului, fiecare dintre ei năzuiește, cu întreaga sa ființă, spre pace. Se spune că arta nu are granițe și, ascultînd concertele date în cadrul concursului de reprezentanții tineretului din diferite țări, am simțit din nou că într-adevăr muzica este un grai universal. Interpretînd lucrări asemănătoare, tinerii interpreți au reflectat în ele viața contemporană din țara lor, trăsăturile lor naționale. Iar acest lucru m-a bucurat profund..."

Dmitri Șostakovici a declarat: „Programul concursului a fost foarte bogat și dificil atît pentru violoncelişti cît și pentru violoniști și pianiști. Am asistat la concertele date de reprezentanții multor școli interpretative. Am întîlnit personalități creatoare pregnante. În tot acest timp am auzit muzică bună. M-a impresionat interesul manifestat de tinerii muzicieni față de lucrările compozitorilor sovietici, pe care le-au inclus cu plăcere în repertoriile lor. În același timp, auditorii noștri au cunoscut, în aceste zile, o serie de lucrări interesante de compozitori contemporani străini. Am impresia că o varietate de acest gen subliniază caracterul internațional al concursului nostru și contribuie totodată la contactul cultural între popoare, ajutînd la o mai bună înțelegere reciprocă. Fără îndoială că la aceasta a contribuit însăși venirea la Moscova a zeci de tineri muzicieni din diferite țări. Ei au concertat în minunata noastră capitală sovietică pentru ca o dată în plus să slăvească numele lui Ceaikovski. Muzica lui servește și în zilele noastre ca o măreață forță ce unește oamenii, chemîndu-i spre frumos..."

A. KRUPNOV

Concursul Internațional pentru instrumente de suflat de la Praga

1 — 15 mai 1962

Capitala Republicii Socialiste Cehoslovace a găzduit și anul acesta tradiționalul festival „Primăvara la Praga", în cadrul căruia a avut loc concursul internațional pentru trompetă, corn și trombon.

Este pentru prima oară cînd se organizează un astfel de concurs în cadrul Festivalului ; el a constituit un adevărat eveniment în lumea muzicii, întrucît a făcut posibilă studierea tendințelor și rezultatelor producțiilor muzicale contemporane în domeniul instrumentelor de suflat de alamă, precum și valorificarea, pe linie interpretativă contemporană, a unor capodopere clasice și moderne din același domeniu.

Concursul s-a desfășurat într-o atmosferă de înaltă ținută și seriozitate, în același timp foarte amicală, și a avut drept scop selecționarea și recompensarea celor mai buni instrumentiști dintre cei prezentați.

Juriul, compus din 14 membri, personalități cunoscute din mai multe țări (Republica Socialistă Cehoslovacă, U.R.S.S., Franța, Suedia, R.D. Germană, Olanda, Austria, R.P. Polonă, R.P. Ungară, R.P. Bulgaria, R.P. Romînă, a fost prezidat de profesorul Miroslav Barvik (R.S.C.) și de doi vicepreședinți ; George Orvid (U.R.S.S.) și Gabriel Masson (Franța).

Țara noastră a fost reprezentată în juriu de subsemnatul.

S-au prezentat 51 concurenți din 11 țări, marea majoritate din țările lagărului socialist. Printre acești 51 de instrumentiști au fost și 3 romîni : Paul Staicu, corn, Augustin Kedveș, corn și Florian Pane, trombon.

Concursul a constat din două etape eliminatorii, regulamentul concursului prevăzînd trecerea dintr-o etapă în alta numai în proporție de 50% din numărul inițial al candidaților. Au fost create condiții pentru cea mai strictă obiectivitate a aprecierilor — între altele prin asigurarea unui desăvîrșit anonimat al candidaților în etapa I-a — iar dezbaterile fundamentate științific — au pus în lumină valoarea intrinsecă a fiecăruia dintre ei.

Din totalul celor prezenți au primit premii sau mențiuni 21 concurenți ; s-au evidențiat de asemenea și cîțiva acompaniatori. Paul Staicu a primit diplomă de onoare și un instrument modern de concert, iar Augustin Kedveș mențiune de rangul I.

În general concurenții s-au dovedit a fi bine pregătiți, îndeosebi cei din țările socialiste care au fost, net, superiori.

Pe plan artistic, concursul a trezit un viu interes atît pentru muzicieni cît și în rîndurile publicului și a dovedit rolul din ce în ce mai important pe care îl au instrumentele de suflat în activitatea concertistică. Marele număr de auditori care a urmărit cu asiduitate probele și concertul final al laureaților, a arătat că în viitor asemenea manifestări trebuie organizate mai des și în alte țări. Pe baza experienței căpătate acum, juriul și-a exprimat convingerea că ele sînt mai mult decît necesare, nu numai pentru instrumentiștii de profesie, care fiind obligați să studieze lucrări de stiluri și epoci diferite, își îmbogățesc considerabil cunoștințele și posibilitățile tehnice, ci și pentru masa largă a ascultătorilor care își mărește astfel în mod considerabil orizontul muzical.

Discuțiile juriului și analizele făcute asupra unor piese executate la alegere, au semnalat o atenție deosebită ce va trebui să se acorde pe viitor selecționării repertoriului unor astfel de concursuri, în ele trebuind incluse, alături de piesele reprezentative consacrate, lucrări noi, bogate în conținut, eliminîndu-se cu desăvîrșire cele perimate, simpliste sau decadente, în așa fel încît repertoriul să corespundă atît unor concursuri republicane cît și celor internaționale. Este indispensabil de a se alterna lucrările vechi valoroase cu cele contemporane, aceste genuri variate fiind întotdeauna în interesul progresului artei interpretative.

Este neîndoios că pentru tinerii ce se prezintă la concursuri și întreceri de asemenea nivel, acestea reprezintă un puternic stimulent în muncă ; și chiar dacă nu toți reușesc să treacă pragul tuturor exigențelor, contactul cu alți colegi străini de aceeași specialitate, îi conduce în străduințile lor spre perfecționare.

Concursul de la Praga a fost un binevenit prilej, pe de o parte de cunoaștere a unui oraș remarcabil ca arhitectură și atmosferă artistică, a unui popor harnic și talentat, iar pe de altă parte de apropiere între artiștii veniți din atîtea țări diferite — ceea ce a contribuit la strîngerea relațiilor artistice internaționale.

Admirabil organizat și avînd o ținută academică, concursul a adus, pe lîngă rezultatele artistice, o contribuție de preț la consolidarea păcii și prieteniei între popoare.

Prof. GEORGE ADAMACHI

Primăvara la Praga

Spre deosebire de alți ani, încîntătoarea primăvară la la Praga a întîrziat și „Orașul de Aur" ne-a apărut întunecat, rece, cețos, învăluit în pînza deasă a unei ploi tomnatice. Viața muzicală se desfășoară însă în același *ritm intens*. Tradiționalul Festival prezintă anul acesta programe diverse, în care Scarlatti și Hassler figurează alături de Scedrin sau Dallapiccola. Remarcăm ponderea crescută a muzicii contemporane, atît a celei autohtone cît și a unor compozitori ca Bartók, Sostakovici, Hindemith, și mai ales Stravinski de la a cărui naștere se aniversează 80 de ani. Apreciabilă este diversitatea genurilor reprezentate în Festival. Concerte simfonice, recitaluri de pian, vioară, violoncel, harpă, seri de cvartet, de trio, matineuri de muzică corală și zilnice spectacole de operă, concomitent în două săli de concerte, 3 săli de operă, precum și unele manifestări în grădina și Galeria Palatului Waldstein, culminînd cu Simfonia a IX-a de Beethoven dirijată de maestrul George Georgescu în Catedrala gotică Sf. Vit. din Hradcani, conturează imaginea unei impunătoare manifestări care cuprinde în efervescența sa întregul oraș.

Începutul Festivalului coincide cu sfîrșitul Concursului Internațional, care anul acesta a fost dedicat instrumentelor de suflat din alamă. Desmințind prejudecata că aceste instrumente sînt inapte pentru solistică, concursul a demonstrat existența unei literaturi valoroase, atît clasice cît și contemporane, ca și a unor interpreți înzestrați. Mă refer la trompetă, unde școala sovietică a dominat întrecerea cu autoritate, cucerind primele trei locuri prin Valentin Iudin (Premiul I), Valentin Malkov și Anatoli Maximenko (Premiul II), alături de bulgarul Iordan Kozuharov (Premiul II) și în special la corn, care a prilejuit afirmarea unui muzician de mare talent și adîncă seriozitate, Peter Damm (R.D.G.) — (Premiul I).

Desigur în desfășurarea concursului au apărut mult mai multe elemente talentate, ca trombonistul ceh Zdenek Pulec (Premiul I) dar s-a vădit totodată labilitatea dis-

poziției interpreților, la aceste instrumente, care datorită modului specific de emitere a sunetului pot da rezultate diferite și chiar contradictorii la scurte intervale de timp. Concluzia generală a fost însă că aceste confruntări internaționale, mai ales la specialități atît de vitregite, sînt de natură a stimula puternic pe interpreți spre ridicarea continuă a nivelului lor de măiestrie.

În perioada concursului, premergătoare Festivalului, viața muzicală cunoaște un moment de aparentă acalmie, de pregătiri intense în realitate. Opera însă își continuă ritmul obișnuit de spectacole în toate cele trei săli, cu un repertoriu bogat, dominat firește de creația națională.

Am asistat la un spectacol cu *Electra* de Richard Strauss. Libretul lui Hugo von Hofmannstahl redă cu exactitate conținutul tragediei de Sofocle, concentrată într-un singur lung act. Spectacolul regizat de Karel Jernek, în scenografia lui Kvetoslav Bubenik, elimină ostentativ orice element decorativ și opune pe *Electra* întregului mediu în care trăiește. E o dramă aspră a singurătății și izolării unei femei, înfricoșată uneori de propria ei duritate și sete de răzbunare. Soprana Alena Mikova conturează personajul cu sinceritate, păstrînd prin toată frămîntarea, paroxistică pe alocuri, feminitate și bun gust. Rolul pune la grea încercare rezistența vocală și nervoasă a artistei, care stă peste o oră și jumătate în scenă, într-o permanentă tensiune emoțională. Cu o voce plină și egală, ea a reprezentat tot timpul o prezență, dominînd ansamblul din care am remarcat în Ivana Mixova (Clitemnestra) o mezzo-soprană cu mult temperament. Condus cu o mînă sigură de excelentul dirijor Jaroslav Krombholc, spectacolul se remarcă printr-o ținută muzicală serioasă, iar orchestra sună precis și de o admirabilă curățenie.

E renumită viața intensă pe care o cunoaște muzica de cameră în Praga. Numeroase formații de toate genurile, unele din ele de un remarcabil nivel artistic, fac cinste capitalei cehoslovace. Am ascultat însă de astădată un concert deosebit. E vorba de „Armonia de cameră" — formație de suflători condusă de tînărul și talentatul dirijor Libor Pešek. Înființată în anul 1959 din instrumentiști din diferite orchestre, care își jertfesc artei timpul lor liber cu un entuziasm dezinteresat, formația s-a manifestat la Radio și televiziune și în concerte periodice, cucerindu-și treptat un public și constituindu-și un repertoriu, astfel că în anul 1961 a putut fi programată în cadrul „Primăverii la Praga". Formația are la activul ei înregistrări de discuri, cu muzică de Mozart (Serenada pentru 13 instrumente), Stravinski (Octuor), Milhaud (Simfonia V-a), precum și turnee în Austria și Elveția.

Programul concertului a cuprins *Toccata* de Frescobaldi, *Octuorul* de Stravinski, *Muzică galantă* de Rameau, *Imagini* de Jan Klusak și *Serenada în do minor* K. V. 388 de Mozart. În interpretarea formației, care se intitulează cu modestie „amatori profesioniști", am simțit într-adevăr pe lîngă priceperea unor instrumentiști capabili, elanul și spontaneitatea specifice amatorilor care fac muzică cu bucurie și dăruire. Finisajul detaliilor, muzicalitatea ansamblului, inteligența și bunul gust al dirijorului care au culminat în *Serenada* de Mozart cu delicioasul „Minuetto in canone", ne fac să dorim a reasculta „Armonia de cameră" și în București.

Cu o atare tradiție și dragoste de muzică, era firesc ca Filarmonica Cehă să se prezinte la un nivel de perfecțiune rar întîlnit, în cele două concerte consecutive cu care a deschis Festivalul. Primul, conform tradiției, a cuprins ciclul de poeme simfonice „Patria mea" de Smetana, dirijate cu seriozitate și poezie de Jaroslav Krombholc. A doua zi, Karel Ančerl a dirijat un concert dedicat creației lui Stravinski și Șostakovici, cuprinzînd *Petruška* și *Concertul de vioară* de Stravinski — solistă Ida Haendel (Anglia) — și *Simfonia IV-a* de Sostakovici. În *Petruška*, orchestra a făcut dovada calităților ei : curățenie, exactitate ritmică, transparență, culoare, într-o interpretare fermecătoare deși puțin distantă.

Ida Haendel este un temperament pătimaș, excelînd în repertoriul romantic. În *Concertul* de Stravinski, servită de o tehnică impecabilă, ea a tins către o expresie mai sobră, stăpînită. Clocotul ei interior a împins-o însă uneori peste limitele stilistice atît de severe ale muzicii lui Stravinski, de un neoclasicism puțin ostentativ și aproape uscat. *Simfonia a IV-a* de Sostakovici, lucrare mai veche, executată însă de puțină vreme, constituia pentru publicul cehoslovac ca și pentru semnatarul acestor rînduri, o primă audiție. Spațiul nu îngăduie o analiză detailată, dar putem afirma de la bun început că e vorba de una din cele mai mari reușite ale creației lui Șostakovici. Ea se distinge printr-un caracter epic pronunțat, care atenuează psihologismul uneori exacerbat din alte lucrări. Concepută în trei părți, Simfonia are un echilibru și o soliditate a construcției bazată pe un material tematic bogat și expresiv, care i-au adus un binemeritat succes

C. IONESCU-VOVU

Scrisoare din Kiev

Ca întotdeauna, în actuala stagiune concertistică din Kiev, în centrul atenției a fost profesorul Nathan Rahlin, artist al poporului din U.R.S.S., laureat al Premiului de stat, remarcabil dirijor, un bun cunoscător al muzicii țărilor de democrație populară.

În această primăvară el a realizat un program deosebit de bogat de muzică sovietică, franceză, germană și italiană. Din muzica sovietică el a interpretat Simfonia a XII-a de Șostakovici, dedicată lui V. I. Lenin, care a impresionat profund datorită reliefării sale expresive. În concertele de muzică germană, N. Rahlin și-a vădit și calitățile de orchestrator, interpretînd Ciaccona de Bach în transcripția sa pentru orchestră simfonică mare. Scrisă pentru vioară solo, această lucrare, în noua sa haină orchestrală, pare să fi primit noi trăsături calitative. A plăcut foarte mult Simfonia de Gounod, care a răsunat pentru prima oară la Kiev, cît și lucrările simfonice de Respighi. De asemenea, dirijorul a dezvăluit profund conținutul complex al Simfoniei I de Mahler, o lucrare luminoasă, străbătută de un optimism tineresc.

În vederea deschiderii stagiunii de vară, N. Rahlin împreună cu orchestra pregătesc un concert de muzică romînească (Simfonia I-a și Rapsodia II-a de Enescu, precum și o lucrare de Paul Constantinescu).

Un eveniment îmbucurător pentru iubitorii de muzică a fost recitalul dat de Olga Parhomenko, artistă emerită din R.S.S. Ucraineană, laureată a concursurilor internaționale (la pian L. Levin).

Kievlenii au avut ocazia s-o audă pe concetățeana lor într-o formă deosebit de strălucitoare. Se părea că violonista a reușit să se ridice la nivelul de interpretare al profesorului ei — David Oistrah. Ea a pătruns cu profunzime, în ciuda contrastelor pe care le prezintă, *Partita nr. 3* de Bach și *Suita italiană* de Stravinski, *Sonata Primăverii* de Beethoven și lucrările compozitorilor ucrainieni *Sonata* de B. Liatoșinski pentru vioară cu orchestră și *Fantezia* pentru vioară solo de A. Stogarenko.

O atenție deosebită au stîrnit concertele date de laureații Concursului internațional „P. I. Ceaikovski", care s-a încheiat recent la Moscova — Boris Gutnikov (vioară), Natalia Sahovskaia (violoncel) și Valeri Kamîșov. Ei s-au remarcat prin priceperea de a dezvălui la un înalt nivel conținutul de idei al muzicii, interpretînd-o impecabil din punct de vedere tehnic.

Printre formațiile interpretative mari care au vizitat Kievul au fost orchestra din Michigan — S.U.A. — și orchestra simfonică din Montréal (Canada). De un mare succes s-au bucurat, de altfel ca întotdeauna la venirea în Kiev, corul bărbătesc academic de stat din R.S.S. Estoniană, condus de G. Ernesaks, artist al poporului din U.R.S.S., și Corul de cîntece rusești din Nord (condus de A. Kolotilova) precum și Formația de viori de la Teatrul Mare Academic de Stat din U.R.S.S., decorat cu ordinul Lenin, condusă de Iuli Reentovici.

În viața concertistică a Kievului, o mare pondere o au concertele autorilor compozitori. Vizitînd Kievul, Kabalevski

a interpretat, împreună cu Mstislav Rostropovici, noua sa sonată pentru violoncel și pian. În cadrul concertului lui Boris Liatoșinski, unul dintre compozitorii însemnați ai țării noastre, au fost interpretate Balada simfonică *Grajina*, *Uvertura slavă*, dansuri orientale din opera *Cercul de aur*. De asemenea, am mai fost vizitați de Otar Taktakișvili, artist al poporului din R.S.S. Gruzină și Anatoli Kos-Anatolski, compozitor din Lwow, artist emerit, care ne-au făcut o prezentare a creației lor.

În cadrul concertelor simfonice și recitalurilor au luat parte un mare număr de interpreți talentați, veniți în turneu. Printre aceștia amintim de soliștii Lev Oborin, David Oistrah, Adrian Egorov, dirijorul Vaksman, Iakov Flier, Yvet Ernandes (din Cuba), P. Neceporenko (minunat interpret solist la balalaică), baritonul Tit Kuuzik, Halida Ahtiamova și mulți alții.

La 22 martie a fost sărbătorită cea de a 120 aniversare de la nașterea marelui compozitor clasic ucrainean, fondatorul muzicii clasice ucrainiene, N. V. Lîsenko. După o ședință consacrată acestui eveniment a avut loc un mare concert, la care au participat oficialități din R.S.S. Ucraineană.

Viața muzicală din Kiev este variată și interesantă, dînd posibilitatea cunoașterii tuturor evenimentelor din cultura muzicală universală.

NIKOLAI MIHAILOV
Președintele comisiei de muzicologie și critică muzicală de la Uniunea Compozitorilor din Ucraina

DE VORBĂ CU OASPEȚII NOȘTRI

Jean-Paul Kreder

Recentul oaspete al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijorul parizian Jean-Paul Kreder, activează în mod permanent în cadrul instituției franceze similare, unde ocupă de 10 ani funcția de prim șef de orchestră. Om de cultură cu multiple înclinații artistice — în afara Conservatorului, unde a absolvit clasele de dirijat și de pian, a urmat și cursurile secției de pictură de la „Ecole Nationale des Beaux-Arts" — Jean-Paul Kreder cultivă, în concertele și înregistrările sale, cu deosebire muzica contemporană. Pe această linie de preocupări, a dirijat la 16 noiembrie 1961, în sala „Pleyel" din Paris, un concert de muzică simfonică românească, avînd înscrise în program lucrări ca Suita II-a de Enescu, Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu, Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu și Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru.

În Concertul dirijat la București a programat de asemeni — în afara unor compoziții franceze de Debussy, Ravel și Jolivet — două lucrări românești : Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu și Concertul pentru orchestră de Ovidiu Varga. Convorbirea noastră a pornit, de aceea, de la creația simfonică românească, al cărei propagator dirijorul francez s-a dovedit a fi.

— *Concertul de muzică românească, pe care l-am condus la Paris, s-a bucurat de un frumos succes de public. O primire călduroasă i-a fost rezervată și de către presă. Printre criticile apărute, apreciez în mod special cea semnată de Olivier Alain în „Figaro" pentru competența și seriozitatea analizei.*

În ce privește creația contemporană românească în ansamblul ei, consider — judecînd după lucrările pe care le cunosc — că ceea ce o caracterizează este sănătatea robustă pe care o degajă, sîngele bogat care-i străbate venele. Este o muzică făcută pentru a fi ascultată, *nu* citită, *așa cum, din păcate, sînt concepute multe creații contemporane.*

— Înseamnă aceasta că sînteți împotriva unei muzici cerebrale ?

— *Fără doar și poate. Nu mă pot împăca deloc cu acele căutări sterile de structuri, de sunete stranii, de zgomote, de așa-zise „obiecte sonore", în vîltoarea cărora se uită de muzica adevărată, care pornește de la inimă.*

— Cum se prezintă, în lumina acestor aprecieri, tabloul creației franceze contemporane ?

— *Există un grup de compozitori strînși în jurul lui Pierre Boulez, care practică în chip exclusivist principiile dodecafonismului. Împotriva adevăratei dictaturi exercitate de acest grup s-au pronunțat un mănunchi de muzicieni — cuprinzînd, între alții, pe Serge Nigg, Henri Dutilleux, Jacques Bondon, Luc-André Marcel (cunoscut scriitor, dar și foarte talentat compozitor), încurajați de directorul muzical al R.T.F. Henri Barraud.*

Publicul monden, snob, încurajează pe Boulez și pe adepții lui ; dar marele public este alături de cei care nu-și limitează căutările într-o singură direcție, ci își desfășoară experiențele creatoare explorînd variatele posibilități expresive ale muzicii.

Există desigur și compozitori „independenți" — ca de pildă André Jolivet — care nu-și recunosc apartenența la vreun grup.

— Revenind la creația românească, am dori să ne spuneți părerea în privința lucrărilor dirijate și, eventual, în privința altora, pe care le-ați cunoscut.

— *Foarte pe scurt, pot spune că Concertul de coarde de Paul Constantinescu mi-a plăcut pentru soliditatea structurii sale, pentru ideile sale melodice și ritmice specific românești, că Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu corespunde pe deplin caracterizării generale pe care am încercat s-o schițez în privința muzicii românești contemporane, că Concertele pentru orchestră de Anatol Vieru și Ovidiu Varga, cuceresc, primul, prin limbajul său evoluat, al doilea, prin sinceritatea expresiei și o originalitate autentică, necăutată.*

Cît privește creația lui Enescu, cunosc, în afara Suitei pe care am dirijat-o, și o serie de alte lucrări ca Octetul, Dixtuorul, Cvartetul de coarde, Simfonia de cameră, Suita I de orchestră, opera „Oedip". Toate acestea au ajuns treptat la cunoștința publicului francez, care a început să-și dea seama că Enescu nu a fost numai un ilustru virtuoz și pedagog, ci totodată un mare compozitor, — unul din cei mai de seamă reprezentanți ai creației muzicale a secolului nostru.

Am mai făcut cunoștința unor compoziții românești prin lectura partiturilor. Dintre acestea, mi-a reținut atenția, îndeosebi, suita de orchestră din baletul „La piață" de Mihail Jora, pe care voi încerca s-o includ într-unul din programele mele viitoare. Sper că vizita mea în Romînia îmi va prilejui procurarea a cît mai multor partituri. Chiar dacă lucrările respective nu vor putea fi, toate, executate în concerte publice, există posibilitatea de a le include în emisiuni radiofonice.

— Cîteva cuvinte despre formațiile cu care ați concertat în țara noastră ?

— Cu mare plăcere. Orchestra de la Cluj mi s-a părut alcătuită din numeroşi tineri entuziaşti, cu ajutorul cărora am realizat —cred — un concert bun. O excelentă impresie mi-a produs-o violonistul Ştefan Ruha pe care l-am avut ca solist în Concertul de Brahms. Consider că este un artist de mare talent. Cu membrii Orchestrei Radioteleviziunii din Bucureşti, am avut o înţelegere din cele mai cordiale. Sînt cu toţii buni cititori la prima vedere şi posedă un simţ muzical care le permite să realizeze adevărate tururi de forţă în ce priveşte însuşirea în scurt timp a unor partituri noi. Cît despre sala de concerte a Radioteleviziunii, cred că nu exagerez dacă afirm că este printre cele mai frumoase din lume. Iar acustica ei este de-a dreptul impresionantă: se aude absolut orice sunet, aproape... prea bine chiar, dacă se poate spune astfel. Sper de aceea să pot realiza, în ciuda timpului scurt rezervat pentru repetiţii, un concert care să satisfacă cerinţele exigentului public bucureştean.

★

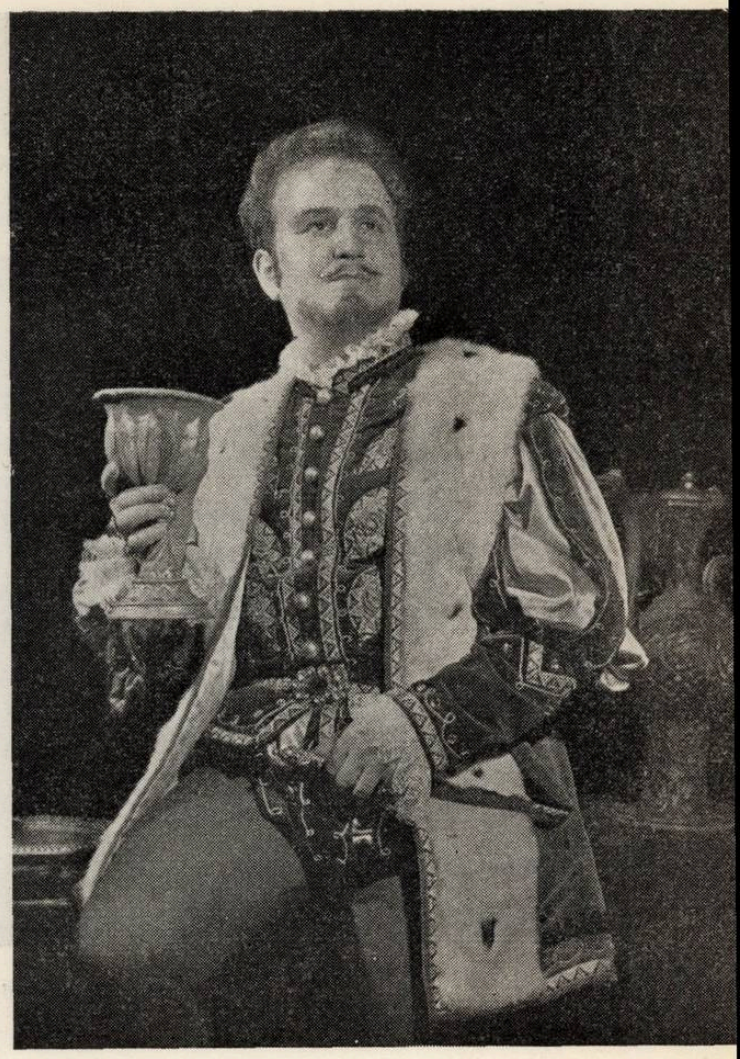
La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Jean-Paul Kreder ne-a apărut ca un dirijor de tipul acelora care nu încearcă să impresioneze publicul printr-o gestică abundentă, prin indicaţii detaliate adresate fiecărui compartiment al orchestrei. Ţinuta sa generală este sobră, de o eleganţă naturală, iar interpretările sale vădesc o concepţie artistică matură, deşi nu par întotdeauna pătrunse de o tensiune lăuntrică de intensă vibraţie.

Ceea ce merită fără îndoială a fi evidenţiat cu toată căldura este modul în care dirijorul francez a pătruns specificul creaţiilor româneşti incluse în program, cu observaţia că în „Preludiul simfonic" de Ion Dumitrescu a dat preponderenţă elementelor de colorit. Concertul pentru orchestră de Ovidiu Varga s-a bucurat deasemeni de o interpretare izbutită, în ciuda faptului că anumite pagini ale acestei lucrări — îndeosebi „Passacaglia" şi „Fuga" — ridică, prin tratarea lor contrapunctică, probleme dirijorale de o complexitate apreciabilă.

Cît priveşte muzica franceză prezentată în cadrul concertului, alături de bine cunoscutele schiţe simfonice de Debussy reunite sub titlul „Marea" şi de popularul „Bolero" de Ravel, am ascultat o suită de trei dansuri rituale pe teme africane, scrise de compozitorul din generaţia mijlocie André Jolivet. Autor care a îmbogăţit creaţia franceză contemporană cu un însemnat număr de opusuri de muzică simfonică şi de cameră, André Jolivet s-a lăsat în repetate rînduri atras de moda cultivării exotismului, sub influenţa căreia a dat la iveală o serie de lucrări denumite în mod curent „incantatorii". Alături de „Suita delfică", de „Incantaţiile pentru flaut solo", de „Mana", din această serie fac parte şi cele cinci dansuri rituale, din care la concertul dirijat de Jean-Paul Kreder s-au executat trei: *Dansul eroului, Dans nupţial* şi *Dansul răpirii*. Caracterul aspru, sever, ce se degajă din majoritatea lucrărilor compozitorului, face aci loc unei atmosfere mai destinse, fără ca Jolivet să renunţe la cultivarea acelor sonorităţi învăluitoare, ce par a-i caracteriza stilul. Ca şi în alte creaţii ale sale, temele şi ritmurile autentice sînt tratate cu multă fantezie şi pe alocuri — după cum ni s-a părut — cu o notă de ironie.

Dezvoltarea contactelor culturale romîno-franceze este admirabil ilustrată atît de concertul de muzică românească dirijat de Jean-Paul Kreder la Paris, ca şi de cel de muzică franceză şi românească prezentat de acelaşi şef de orchestră la Bucureşti. Ambele constituie acţiuni de certă importanţă în acest sens, menite să contribuie la mai buna cunoaştere reciprocă a valorilor culturale ale celor două popoare.

EDGAR ELIAN



Luciano Saldari: Ducele de Mantua

CONCERTE — SPECTACOLE

Spectacolele cîntăreţilor de operă italieni

Am aşteptat cu mult interes grupul soliştilor italieni care au cîntat în operele Rigoletto şi Boema alături de ansamblul coral şi orchestra simfonică a Teatrului nostru de Operă şi Balet, deoarece preţuim stilul bel-canto, specific şcolii italiene, în măsura în care acesta contribuie la intensificarea expresiei şi la redarea cît mai convingătoare a sentimentului dramatic.

Fapt este că interpretarea operei „Rigoletto" a corespuns într-o bună măsură aşteptărilor noastre. Pe primul plan s-au situat, indiscutabil, Margherita Rinaldi (Gilda) şi Luciano Saldari (ducele). Margherita Rinaldi a vădit o voce pură, deosebit de suplă, de soprană lirică. Articulînd fraza muzicală precis şi cu o dicţiune de o inteligibilitate desăvîrşită, ea i-a dat coloritul adecvat sentimentelor pe care le exprima. În acelaşi timp vocalizele sale au sunat excepţional de frumos şi natural, dovedind o înaltă şcoală. A cîntat marea arie (Caro nome...) în care evocă pe duce, cu admirabile nuanţe de piano în acut, cu o adevărată ingeniozitate vocală şi interpretativă, stăpînind toate trăsăturile de virtuozitate. În finalul ariei

Colectivul de cîntăreţi de la „Scala" din Milano

a realizat trilul pe nota mi în chip splendid — am spune ca o privighetoare, fără a ataca, emfatic, aşa cum obişnuiesc multe cîntăreţe, un contra mi, la octava superioară, ci rămînînd pe nota scrisă în partitură.

Luciano Saldari dispune, la rîndul său, de o frumoasă voce de tenor lejer, pe care şi-o conduce cu aceeaşi dezinvoltură cu care se mişcă în scenă. El a redat foarte bine tinereţea, vigoarea şi în acelaşi timp frivolitatea personajului. A susţinut cu energie şi eleganţă ţesătura sonoră foarte grea din duetul cu Gilda, unde tenorul are fraza principală gradînd cu dibăcie ascensiunea-i progresivă spre *acut* (*si bemol*), *pentruca în stretta finală cîntînd cu* un mare avînt, într-un tempo vivacissimo, să se alăture bravurii vocale a Gildei atingînd cu succes re bemol de sus. Luciano Saldari a deschis saltul care se face îndeobşte peste recitativul şi aria ducelui unde — înainte de a afla că Gilda a fost răpită şi adusă în palat — el se întreabă ce va fi făcînd „aceea care a trezit flacăra dragostei în sufletul meu". Cîntăreţul a imprimat recitativului accente de violentă pasiune. Desigur, punctul culminant al interpretării a fost atins cu populara canzonă din ultimul act (La donna e mobile) cîntată cu farmec şi cu o dinamică foarte vie. Stăpînindu-şi foarte bine respiraţia, ştiind să treacă fără nici o fisură de la un pasaj la altul, folosind pentru majorarea expresivităţii unele efecte de mordenti şi note prelung filate, interpretul şi-a atras simpatia publicului, a bisat canzona.

Bun actor şi cîntăreţ a apărut şi baritonul Carlo Meliciani care a interpretat pe Rigoletto. El a exteriorizat cu eloc-venţă impresia pe care o face asupra sa blestemul lui Monterone (act. I) şi a susţinut cu dramatism duetul („Sîntem egali") cu Sparafucile (Salvatore Catania), un bas sobru cu glas expresiv. Dar aici ca şi în celebrele arii („Curtezani, spiţă josnică şi blestemată" şi „O răzbunare, cutremurătoare răzbunare...") cîntăreţul a părut obosit. A învins dificultăţile dar a cîntat cu deosebire în acut, cu multă precauţie, nu cu acea generozitate specifică bel-canto-ului italian.

Subliniem cu căldură aportul artistic al dirijorului Ottavio Ziino, muzician remarcabil care a valorificat din plin posibilităţile orchestrei. S-a cîntat foarte expresiv, deosebit de nuanţat ; orchestra s-a auzit tot timpul dar fără să impieteze o clipă asupra cîntăreţilor. Momente artistice dintre cele mai frumoase au fost realizate şi de cor, ca de pildă în scena răpirii Gildei, cînd a cîntat precis, staccato, cu un aer misterios, conspirativ. De asemenea, în celelalte roluri, interpreţii au avut o conduită corespunzătoare protagonistilor.

Cu regret trebuie să arătăm însă că spectacolul cu „Boema" s-a aflat la cu totul alt nivel.

Din capul locului duetul Rodolfo-Marcello — respectiv tenorul Enzo Tei şi baritonul Franco Mieli ne-a obligat să ne punem întrebarea ce vor face aceşti cîntăreţi mai tîrziu, în ariile şi duetele ce le revin. Şi într-adevăr Rodolfo a cîntat cunoscuta-i arie din actul I, („Ce mînuţă îngheţată") cu o voce relativ dură, metalică, fiind obligat să o şi transpună cu un semiton mai jos.

Soprana Vera Montanari a apărut în aria sa („Mă chiamă Mimi...") cu o voce obosită şi ale cărei oscilaţii depăşeau limita permisă unui sunet vibrat. Am aşteptat ca interpreta să realizeze cel puţin climatul necesar, să dea impresia, prin acel crescendo animat şi expresiv că

începe să se simtă la largul său. Nu am avut această impresie. Cîntăreața făcea pe de altă parte anumite legatouri pe care Puccini nu le-a indicat și unele portamente ce erau departe de sfera bunului gust. La sfîrșitul duetului cu Rodolfo, un nou atac al orchestrei și o transpoziție... salvatoare, de un semiton, le-a dat putința ambilor să ia mai comod un si natural în loc de do.... Tot astfel în actul III Vera Montanari nu ne-a făcut să simțim căldura și melancolia, paroxismul dragostei și disperarea cu care se cerea interpretat rolul — de unde și lipsa ecoului corespunzător în sală. Alte momente ca de exemplu duetul Rodolfo-Marcello din ultimul act au apărut la fel de șterse, de neimpresionante.

Am sperat să urmărim un mănunchi de voci clare, însorite, italienești și ne-am aflat în fața unor cîntăreți care — cu excepția Renatei Mattioli, corectă în rolul Musettei și a lui Enzo Tei în majoritatea momentelor din operă — nu ne-au putut oferi decît un spectacol mediocru și convențional, lipsit de interes artistic. Menționăm cu plăcere pe baritonul Alexandru Vîrgolici care a înlocuit, în prima seară, cu totul desinteresat, în rolul lui Schaunard pe baritonul italian Andrea Mineo — bolnav. Numai că acest fapt se cerea anunțat de către O.S.T.A., din capul locului și nu la ultimul antract. Este de remarcat regia lui Bruno Nofri, care cu mijloacele existente a reușit o admirabilă montare pe scena Sălii Palatului R.P.R. Ar fi de dorit ca O.S.T.A. să acorde pe viitor mai multă atenție selecționării interpreților ce vin să ne viziteze țara spre a ne evita prilejul unor spectacole care ne obligă la considerații, puțin măgulitoare desigur, pentru unii dintre oaspeți.

CONSTANTIN STROESCU

Margherita Rinaldi (Gilda) și Carlo Meliciani (Rigoletto)

Antiochos Evanghelatos

Printre muzicienii oaspeți de peste hotare se înscrie și dirijorul Antiochos Evanghelatos cunoscut la noi cu prilejul celui de al II-lea Festival „George Enescu". Dubla sa calitate de dirijor și compozitor ne-a relevat în persoana lui Antiochos Evanghelatos un artist de talent, cu o temeinică și multilaterală pregătire muzicală.

Lucrarea sa „Variațiuni și Fugă pe o temă populara greacă" cu care a deschis programul concertului, constituie, datorită materialului tematic pe care îl are la bază ca și meșteșugului cu care acest material este dezvoltat, o mărturie a legăturilor compozitorului cu folclorul patriei și o dovadă a remarcabilului său meșteșug componistic. Tema pe care se întemeiază dezvoltarea lucrării este pregnantă iar succesiunea diferitelor momente, reprezentînd diverse stări emoționale, ca și fuga finală, se integrează perfect caracterului temei.

Ca șef de orchestră, Antiochos Evanghelatos dirijează cu autoritate, cu o gestică larg desfășurată, precisă. Concepția sa artistică vizează construcția monumentală a interpretării iar realizările sale vădesc disciplina școlii la care s-a format. Evanghelatos și-a desăvîrșit studiile muzicale la conservatorul din Leipzig sub îndrumarea renumitului șef de orchestră Felix Weingartner.

Atît în interpretarea lucrării sale „Variațiuni și Fuga pe o temă populară greacă" cît și în aceea a Simfoniei a IV-a de Ceaikovski — cea de a doua piesă a programului —, am deslușit intenția dirijorului de a crea reliefuri sonore ample, generoase.

Simfonia a IV-a de Ceaikovski poate fi considerată piesa cea mai reușită — sub raportul interpretării. Ritmul susținut al desfășurării muzicale, îndeosebi în final, s-a încadrat foarte bine în sensul expresiv indicat de compozitor: „Dacă nu găsești în tine însuți izvorul bucuriei, privește lumea din jurul tău, mergi în popor. Vei vedea cum știe el să se bucure de viață..." Prin aceste cuvinte definește Ceaikovski exuberanța ce domină finalul simfoniei sale și pe care Evanghelatos a realizat-o cu succes.

În cadrul aceluiași concert, apreciații noștri violonceliști Radu Aldulescu și Vladimir Orlov au prezentat într-o colaborare exemplară — (echilibru desăvîrșit al sonorităților, accente juste și sens expresiv comun al frazării) — Concertul în do major pentru două violoncele și orchestră de Haendel în orchestrația lui Alfred Alessandrescu. (În partitura originală, concertino-ul este susținut de două viori și un violoncel). Se cuvine să menționăm și buna prezentare a orchestrei simfonice a Radioteleviziunii — omogenitate de partide și de ansamblu care s-a făcut simțită îndeosebi în Simfonia a IV-a de Ceaikovski — ceea ce a contribuit la reușita acestui concert ce s-a bucurat de calda apreciere a publicului.

VASILE DONOSE

Recitalul Cvartetului „Avramov"

Recitalul de muzică de cameră oferit de Cvartetul „Avramov" din R.P. Bulgaria a cuprins lucrări în stiluri variate. Pe lîngă *Passacaglia* de Händel-Aslamazian, *Cvartetul în si bemol major (Vînătoarea)* de Mozart și *Cvartetul op. 51 în do minor* de Brahms, valoarea formației ne-a prilejuit reaudierea *Cvartetului* nr. 2 de P. Hagiev, lucrare antrenantă, plină de contraste și admirabil realizată. Formația oaspe ni s-a impus aci prin dinamica discursului și suplețea interpretării colective, prin diversitatea paletei sonore, mai cu seamă în partea a doua, Adagio. Ritmurile specifice, ancorate în melosul popular și pretutindeni prezente, au fost redate cu precizie iar

dificilul Scherzo (partea a III-a) a avut o desfășurare cursivă și firească. Ceea ce impresionează la această formație este siguranța cîntului în ansamblu, promptitudinea intervențiilor, calități rezultate desigur dintr-o muncă asiduă și neîntreruptă, desfășurată din anul constituirii cvartetului (1938) pînă în prezent. Stilul formației este sobru, sonoritatea reținută evitînd extremele. Disciplina primului violonist, Vladimir Avramov, se transmite asupra membrilor ansamblului, Stoian Sertev (vioara a II-a), Ștefan Magnev (violă) și Konstantin Kugliriski (violoncel), asigurînd pe planul tehnicii instrumentale unitatea și echilibrul. În cvartetul de Mozart am fi dorit mai multă căldură în mișcările extreme, și o atitudine mai romantică în interpretare față de cvartetul de Brahms, printr-o amplă subliniere a contrastelor emoționale. Programul prezentat în seara zilei de 24 mai în sala Ateneului, reprezintă doar o mică parte dintr-un repertoriu vast, prin care formația și-a cîștigat o largă prețuire.

W. BERGER

devine deosebit de vie. Pentru asemenea mijloace bogate am fi dorit, desigur, ca tematica serii de concert să fie mai variată. Îndeosebi partea a doua a programului său a apărut oarecum monocromă sub raportul conținutului și al tonalității sentimentale, cîtă vreme cîntărețul ar fi putut-o face foarte contrastantă, cu lumini și umbre puternice.

Mica formație acompaniatoare, alcătuită din pian, chitară, contrabas și baterie, a dovedit o dată mai mult totala eficiență a unei asemenea orchestre cînd ea este alcătuită din muzicieni valoroși și cînd aranjamentele orchestrale sînt făcute economic și judicios. Oricînd vom prefera formația aceasta condusă cu discreție dar cu multă competență de Léo Chauliac unui ansamblu zgomotos, încărcat, păstos. Concertul șansonierului Jean Claude Pascal a reprezentat o seară de reale satisfacții artistice iar, pentru interpreții de muzică ușoară, sperăm și de învățăminte.

J.-V. PANDELESCU

Șansoneta vie

O seamă de șansonetiști contemporani de renume, ca Maurice Chevalier, Jean Sablon, Yves Montand ș.a. au devenit, pînă la urmă, actori de filme. Drumul, în sens invers, de la film către interpretarea șansonetei — incomparabil mai rar — l-a parcurs, cu mult succes, Jean Claude Pascal, ce se bucură azi de larga prețuire nu numai a publicului dar și a unor muzicieni de prestigiu care i-au acordat Marele premiu al discului pe 1962. Discul premiat ne dă într-o privință și explicația succesului cîntărețului. Jean Claude Pascal interpretează, într-adevăr, șansonete ce au la bază o anumită temă — în cazul de față ciclul înregistrat poartă titlul generic „Cîntece de toamnă". Jean Claude Pascal se înscrie prin arta sa în marea tradiție a vestiților șansonieri Beranger, Yvette Guilbert (imortalizată atît de șansonetele sale cît și de penelul lui Toulouse-Lautrec), Aristide Bruant și încă alții care au cîntat farmecul peisajului parisian și dramele sentimentale ale umanității de acolo, au șficuit moravurile burgheziei hrăpărețe, au satirizat pe potentații abuzivi ai zilei...

Ascultîndu-l pe Jean Claude Pascal, am regăsit la el, într-o bună măsură, acele însușiri artistice, apreciate de popor, care i-au purtat pe mulți șansonieri ce au debutat la colț de stradă (ca Maurice Chevalier) sau vînzînd flori în restaurante (ca Mistinguett) pe culmile gloriei. Este vorba de arta de a prezenta în chip sugestiv, ceea ce spune șansoneta în acest sens, cîntărețul devenind un adevărat creator de imagini, un *imagier*. Jean Claude Pascal creiază tablouri de o mare putere evocatoare, cum sînt *Paris în luna septembrie, Capri* etc., alteori zugrăvește în chip realist pe perforatorul de tichete de la metrou, al cărui ideal e soarele și aerul liber, ca și pe modesta lucrătoare din uzina periferiei pariziene.

Cîntărețul are o voce cu registru unic, am spune că este chiar monotonă. Dar în ansamblul interpretării sale vocea nu mai are decît rolul de a colora cuvintele, în scopul valorificării în primul rînd a textului „parolierilor". Astfel el comunică vorbei căldură, accentul care poartă, întreaga-i forță persuasivă. Părăsind, într-un anumit sens, ritmul muzical (ca în *Frunze veștejite*, de pildă, unde cîntul său adoptă un rubato care în alte împrejurări ar putea chiar deranja pe ascultător), cîntărețul lasă pe seama micei orchestre ce-l acompaniază grija muzicii propriu zise, pentru a-și îndrepta toată atenția asupra sensului interior al poeziei. Pe acesta îl desvăluie cu o frazare de o răscolitoare forță emotivă, în care fiecare cuvînt este bine spus, uneori abia șoptit, șăgalnic și insinuant, alteori apăsat cu putere, plin de foc, scînteietor...

Mimica sa foarte mobilă ca și plasticitatea gesturilor, niciodată exagerate, ajută la crearea atmosferei și deci la exprimarea conținutului șansonetei care în chipul acesta

Premiera operei „Păcală" de Sabin Drăgoi

„Păcală", operă comică populară în 3 acte (7 tablouri), text și muzica de Sabin Drăgoi, realizată după povestirile în versuri ale lui Petre Dulfu, a fost prezentată în premieră la Teatrul Muzical și Filarmonica „Gh. Dima" Brașov.

În operă este înfățișată una din povestirile despre istețul Păcală : plecarea lui și a celor doi frați de acasă, înnoptarea în pădure, înspăimîntarea hoților și visul lui Păcală, angajarea lui Păcală ca argat la popa cel hapsîn

etc. Opera se sfîrşeşte cu slăvirea lui Păcală de către săteni, acest erou popular însumînd gîndurile şi sentimentele poporului, năzuinţele sale spre bine şi dreptate. Întreaga greutate a acţiunii cade pe cele două personaje : Păcală şi Popa, puse faţă-n faţă. Conflictul, aparent numai psihologic-moralizator, are un puternic substrat social, izbind cu arma satirei în exploatatorii satului din trecut, făcînd pînă la urmă să triumfe binele asupra răului. Acestea sînt coordonatele la care s-a raportat regia artistică care a urmărit simplitatea acţiunii şi sublinierea specificului romînesc al acestui erou existent şi la alte popoare (Till Ulenspiegel, Ludas Matyi, Ivanuşka, Nasreddin, Nastratin Hogea etc.).

Tratarea muzicală se bazează pe tezaurul nostru folcloric muzical, cu deosebire pe cel ardelenesc şi bănăţean. Formula muzicală este cea a recitativului — ceea ce întăreşte tonul de povestire al întregii acţiuni, făcînd-o accesibilă copiilor şi tineretului cărora se adresează în primul rînd lucrarea. Muzica subliniază din plin latura comică, îndeosebi a popii. Păcală e tratat cu căldură şi simpatie. La fiecare apariţie a sa, în orchestră clarinetul intonează o temă luminoasă, după care oboiul sau trompeta intră cu un motiv zburdalnic, plin de viaţă.

Deşi au intervenţii mici, corurile (dirijor Sava Vlad), sînt tratate cu vioiciune, dînd un colorit realist tablourilor de viaţă zugrăvite.

Baletul din tabloul I este bazat pe teme populare cu un pronunţat caracter feeric, ca de altfel şi scena de la moara dracilor. Acest balet, în care gîzele, copacii, florile şi animalele apar pe motive dansante proprii, reprezintă o surpriză plăcută.

★

Opera „Păcală" pe scena braşoveană s-a bucurat de un deosebit succes. Aceasta reprezintă a doua lucrare romînească, după opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, prezentată în stagiunea actuală în premieră pe ţară, ceea ce nu însemnează să ne oprim numai la aceste lucrări. Succesul lucrării a fost asigurat în mare parte şi de realizatorii acestui spectacol (regia artistică Panait Victor Cottescu, conducerea muzicală dirijorii Andrei Lukacsy şi Lucian Gropşianu).

Bine conceput, baletul (maestră de balet Mercedes Pavelici) este atractiv mai ales prin realismul său — dansul vulpii, al ursuleţilor sau cel al albinelor. Totuşi, în privinţa desenului coregrafic acesta ar fi putut fi mai divers, mai original. Decorurile (pictor scenograf Nicolae Bolea) şi costumele (Otilia Oprea) contribuie, de asemenea, la buna reuşită a spectacolului, sugerînd unele trăsături de caracter ale personajului.

Un cuvînt de apreciere revine interpreţilor, mai ales tenorului Vasile Pop (Păcală) care, atît vocal cît şi scenic, a redat în toată complexitatea sa tipul eroului drag poporului. De asemenea, remarcabilă este conturarea personajului negativ Popa. Interpretul (basul Giurgiuman Mircea) a reuşit să sublinieze viclenia, cruzimea şi ipocrizia acestui tiran al satului din trecut. Deşi nu într-un rol de întindere prea mare (căpetenia hoţilor), Toma Panaitescu are o realizare convingătoare plină de umor sănătos, popular.

ION POPESCU

Absolvenţii Conservatorului la Ateneu

Ateneul a găzduit şi în acest an tradiţionala producţie a absolvenţilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu". De astă dată concertul a avut un profil definit. Programul, interpretat de cîţiva dintre absolvenţi, cuprinzînd o parte de muzică de cameră şi una de muzică corală, nu a avut acel caracter *pestriţ* al producţiilor şcolare. Trebuie să spunem de la început că şi nivelul interpretărilor a fost ridicat, îndreptăţind frumoase speranţe în ce priveşte activitatea artistică viitoare a tinerilor absolvenţi.

Clasele de muzică de cameră au prezentat două formaţii de cvintet. În Suita pe teme populare pentru cvintet de suflători de Vasile Jianu, formaţia compusă din Ilie Macovei (flaut), Petre Bocotan (oboi), Aurelian Octav Popa (clarinet), Miltiade Nenoiu (fagot) şi Nicolae Smărăndoiu (corn), toţi din clasa condusă de Filip Pitaru-Bulimar, au cîntat nuanţat cu o frazare îngrijită, deşi uneori au lipsit culminaţiile. Dar poate caracterul general molcom, pastoral, al piesei să nu fi cerut mai multă exuberanţă. De altfel, lucrarea are un grad de dificultate tehnică de natură să pună în valoare din plin posibilităţile interpreţilor. Am remarcat dintre aceştia pe clarinetistul Aurelian Octav Popa (recentul laureat cu premiul I la Concursul tinerilor solişti), care a dominat în ce priveşte maturitatea muzicală întreaga formaţie, şi pe flautistul Ilie Macovei.

Cvintetul pentru pian şi coarde de César Franck a fost prezentat de o formaţie de absolvente şi studente din clasa prof. Alexandru Theodorescu, compusă din Rodica Giroveanu-Eugen pian, Cornelia Bronzetti — vioara I, Mădălina Ionescu — vioara II-a, Valeria Sadoveanu — violă, Dolores Popa — violoncel.

Desigur, abordînd acest monument al literaturii genului, interpretele nu puteau aştepta să-i epuizeze sensurile şi conţinutul, dată fiind vîrsta şi experienţa lor. Ele au reuşit însă o execuţie bună, închegată, serioasă, construită cu bun gust şi înţelegere a textului. Am apreciat dinamismul interpretării primei părţi, căreia însă i-a lipsit ceva din intensitatea de expresie necesară în pasajele lirice. În partea lentă expusă cu poezie, o oarecare timiditate a frînt arcul expresiei frumos conturat iniţial, iar sfîrşitul a venit nepregătit, abrupt. Finalul s-a resimţit de pe urma unui tempo puţin prea lent, care i-a răpit din strălucire şi energie, fără a conferi o vibraţie mai interiorizată elementelor de contrast. Dintre interprete, Rodica Giroveanu-Eugen la pian a făcut dovada unei gîndiri muzicale şi a unui bun mecanism, dar nu şi-a asumat rolul de conducător semisolistic pe care îl are pianul în acest cvintet. Ea va trebui să-şi concentreze pe viitor eforturile către intensificarea expresivităţii şi îmbogăţirea tonului pianistic. Cornelia Bronzetti a arătat prestanţă şi autoritate, preluînd rolul de conducător al formaţiei. În partea lentă am apreciat calitatea sunetului, pe care nu a realizat-o însă totdeauna. S-a făcut remarcată de asemeni muzicalitatea deosebită a violoncelistei Dolores Popa şi sunetul plăcut al viorii secunde, Mădălina Ionescu.

Cea de a doua jumătate a programului, reprezentată de producţia claselor de cor şi dirijat, ne-a prezentat un program alcătuit din piese preclasice, sovietice şi romîneşti în execuţia corului Facultăţii de pedagogie dirijat de cinci absolvente şi de un absolvent. Proporţia ne-a deconcertat, cu atît mai mult cu cît acesta din urmă, Leonida Iaciu, deşi a dirijat o singură piesă — *Crişana* de Martian Negrea — s-a dovedit cel mai divers înzestrat : o muzicalitate comunicativă, vervă, dinamism şi o excelentă capacitate de stăpînire a ansamblului. Adriana Dinescu a prezentat în mod îngrijit piesele *Partidul ne conduce* de Marin Constantin şi *Păstoriţa* de Martian Negrea. Silvia Giban, dirijînd cu ritm şi energie *Glorie clasei muncitoare* de Florin Comişel, a simplificat însă dincolo de limitele stilului Finalul cantatei nr. 208 de Bach. În *Zburaţi porumbei* de Dunaevski şi *Fetiţele toate dragi îmi sînt* de Orlando Lassus, Lucia Talabă s-a dovedit muzicală, bine pregătită, cu gest precis, expresiv. Foarte sensibilă şi muzicală, cu discreţie şi bun gust ne-a apărut în *Doi eroi* de Şostakovici şi *E frumos şi bun* de Passereau, Virginia Nagacevski. Ea va trebui să se preocupe în viitor de o diversificare a mijloacelor gestice.

În sfîrşit, în fragmentele din *Oda păcii* de Haendel, corul şi soliştii au cîntat în stil şi cu amploare sonoră, sub conducerea Mariei Cotoi-Nistor. Aceasta posedă simţul masei corale, ritm şi inteligenţă muzicală. Gestul ei e încă imprecis şi uneori fără finalitate. Dintre solişti am apreciat corectitudinea intonaţiei, stilul şi egalitatea simţului mezzo-sopranei Lucia Juvara din anul IV al Conservatorului. Soprana Elena Brănişteru din anul II a cîntat într-un stil de operă cu unele deficienţe de ritm iar Dan Zancu, tot din anul II, posesor al unei bune voci de bas, va trebui să lucreze asupra tehnicii vocale şi mai ales asupra intonaţiei. La orga — din nou dezacordată — absolventa Sanda Vondracek a reuşit să se integreze în sonoritatea vocilor iar în părţile solistice a cîntat îngrijit şi colorat. Corul a cîntat curat, disciplinat şi muzical, contribuind din plin la reuşita concertului.

C. I. V.

Ansamblul M.F.A.

Ansamblul de cîntece şi dansuri al Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R. — distins cu Ordinul Muncii cl. I — ne-a oferit un concert „a cappella" sub conducerea dirijorului Ion Vanica, artist emerit.

În program au fost incluse piese pentru cor bărbătesc, de compozitori romîni, clasici şi contemporani. În raport cu formaţia clasică „mixtă", cîntecele compuse pentru cor bărbătesc sînt relativ puţine ca număr ; cu toate acestea găsim piese destul de interesante şi reuşite, ce merită a fi prezentate publicului. Formaţia de cor bărbătesc, prin mica diferenţă de timbru, posedă o foarte bună sonoritate omogenă. La fel, o calitate caracteristică este plasticitatea ce face posibilă variaţia pe fondul expresiv a intensităţii sonore. Posedînd aceste calităţi, corul bărbătesc al Ansamblului M.F.A. a putut aborda un repertoriu variat, de la piesele miniaturale pînă la cele de amploare. De la început, am fost captaţi de sonoritatea plăcută şi robusteţea corului ce şi-au găsit expresia prin variatele cîntece cu caracter mobilizator, eroic sau liric. Astfel am remarcat o nuanţare expresivă şi plină de căldură a cororilor clasice romîneşti : „Hi, Hai murgule" de D. G. Kiriac şi a „Serenadei" de Flondor — cîntec ceva mai dificil — care prin gingăşia şi atmosfera de feerie degajată ne-a determinat să preţuim înaltul nivel de execuţie al corului. Dicţiunea clară, independenţa dintre voci a făcut ca răspunsurile şi liniile de frază să fie redate cu o distinsă măiestrie. Piesa „Ca la Breaza" de Gheorghe Danga a stîrnit un viu interes din partea publicului, prin umorul ei specific schiţat pe ritmul jocului popular, înviorînd atmosfera sălii. În interpretarea cîntecului au fost create diferitele „subitouri" de intensitate şi permutări de accente ce-au contribuit la sublinierea plină de voioşie şi haz a conţinutului piesei.

Cîntecul popular rus „Clopoţelul", din partea a II-a a programului, „Ploaia" de Hronêk şi „Corul deţinuţilor din opera Fidelio" de Beethoven au relevat posibilităţile de expresie precum şi buna conducere a corului. De asemenea soliştii s-au prezentat la un nivel înalt, stăpînind bine repertoriul. Cuplurile solistice au fost realizate închegat, cu toate că vocile executanţilor au diferit prin ţesătura lor. O rezervă am avut la interpretarea „Cîntecului de leagăn" de N. Ionescu, solistă Victoria Olariu, pe care am fi dorit să-l ascultăm într-o atmosferă lirică mai intensă, adecvată piesei. În mod cu totul deosebit s-a evidenţiat solistul Pompei Hărăstăşanu, care cu materialul său vocal raportat la interpretarea expresivă în „mezza-voce" a

Serenadei de Flondor, a dat dovadă de un înalt nivel artistic.

Dirijorul I. Vanica, dovedind o temeinică cunoaştere a repertoriului şi a posibilităţilor corului, a reuşit prin gestica sa simplă şi sugestivă să redea valoarea conţinutului pieselor.

SORIN VULCU

Cluj:

Opera de Stat

Ultimele premiere ale Operei de Stat din Cluj, *Lohengrin* de Wagner şi *Femeia îndărătnică* de V. Şebalin, care s-au succedat la un interval de numai cîteva săptămîni, ilustrează grija instituţiei pentru îmbunătăţirea calitativă a muncii artistice, pentru promovarea talentelor tinere, pentru aspectul educativ al activităţii desfăşurate.

Lohengrin a beneficiat de toată atenţia dirijorului Anatol Chisadji, a regizorului A. I. Arbore, a pictorului Silviu Bogdan şi a maestrului de cor Kurt Mild. Concepţia lor despre opera lui Wagner a avut darul de a stimula gîndirea spectatorilor, ceea ce reprezintă un merit. În ansamblu, opera a fost tratată din perspectiva desvăluirii dramatismului din caracterul şi întreaga situaţie a lui Lohengrin, care — după cum spunea compozitorul însuşi referindu-se la opera sa — *„are adînci rădăcini în temeliile vieţii contemporane"*. Concepţia muzicală, ţinuta interpreţilor, costumaţia lor, decorul spaţios au tălmăcit sugestiv poetica wagneriană. Utilizarea inteligentă a efectelor de lumină a contribuit şi ea la intensificarea atmosferei de legendă romantică a operei.

Rolurile principale au fost distribuite unor solişti tineri : *Ion Buzea* (Lohengrin), *Lucia Stănescu* (Elsa de Brabant), *Ecaterina Vîlcovici* (Ortrud), *Vasile Bărbieru* (Telramund), *Traian Popescu* (Heinrich Păsărarul) şi *Mugur Bogdan* (Heraldul). Vocile lor frumoase, calde şi nobil timbrate, de un debit generos, adeseori de foarte bună calitate au susţinut cu acurateţă partidele respective, dar — din lipsă de experienţă — n-au izbutit să realizeze integral declamaţia wagneriană, să adopte stilul impus de concepţia compozitorului despre drama muzicală. Ortrud, Telramund şi chiar Heinrich Păsărarul sau Heraldul n-au putut păstra întotdeauna ţinuta eroilor lui Wagner ; însă şi interpreţilor acestor roluri le putem face doar reproşuri de amănunt în ce priveşte dezvăluirea caracterului personajelor sau intonaţia recitativelor atît de dificilă. Ne-a satisfăcut pe deplin linia unitară, abundînd în claritate şi strălucire, în cîteva frumoase momente de tensiune dramatică, ale Elsei de Brabant, precum şi apariţia plină de poezie şi de un nobil profil muzical a lui Lohengrin. Tenorul *Ion Buzea*, cu toată lipsa lui de experienţă, care — aşa cum s-a remarcat — l-a făcut să obosească la primul spectacol, în următoarele s-a adaptat cu o fină pătrundere stilului dramei, pe care a ilustrat-o la modul lirico-dramatic. Bune, fără rezerve, părţile corale, de o sonoritate impresionantă. Orchestra, defectuoasă uneori în asamblarea coardelor (îndeosebi în introducere), depăşind alteori echilibrul firesc al intensităţii în colaborarea cu scena, a fost expresivă în pasajele simfonice ale operei.

Tenorul Ion Buzea în „Lohengrin"

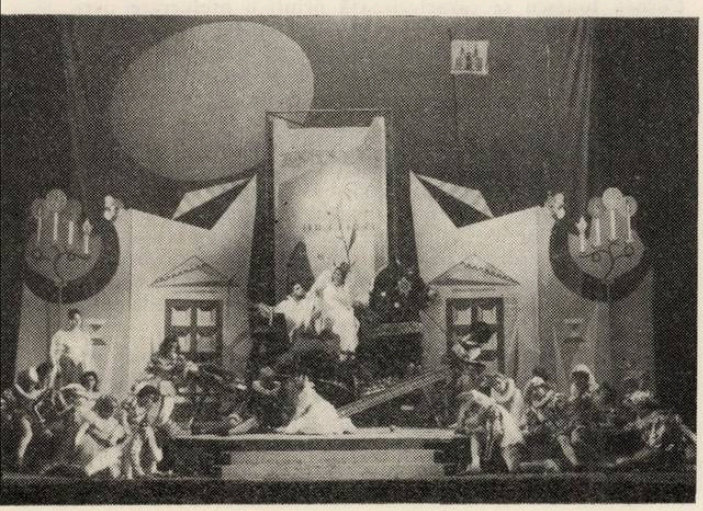
Fermecătoarea operă bufă *Femeia îndărătnică* a compozitorului V. Şebalin a cucerit, la premiera ei din seara de 1 iunie, aprecierile unanime ale publicului. Prezentarea ei, în primă audiţie pentru ţara noastră, constituie un aport de valoare la îmbogăţirea repertoriului nostru liric, deoarece nu ne îndoim că această lucrare plină de umanitate, graţie şi un umor sănătos, stenic, foarte comunicativ, va urca în curînd şi pe alte scene muzicale româneşti.

Folosind ca pretext o comedie de Shakespeare, compozitorul sovietic a urmărit să transpună în muzică trăsăturile personajelor, a întîmplărilor lor, comice în aparenţă, dar cu un adînc substrat omenesc. Şebalin dovedeşte o vocaţie precisă pentru scenă ; muzica lui, de o personalitate prezentă fără ostentaţie în toată partitura, serveşte conflictele şi caracterizarea eroilor, comentariul orchestral este întotdeauna sugestiv, momentele de poezie vibrante, personajele tratate cu egală atenţie şi grijă, caracterizate concis, într-un stil de o înaltă ţinută artistică.

Succesul premierei clujene se datoreşte în mare măsură regizorului A. I. Arbore, care a găsit modalitatea cea mai simplă şi mai antrenantă de a tălmăci opera lui V. Şebalin. El a legat scena de sală, printr-o punte ce se prelungeşte între fotolii, i-a făcut pe actori să intre din holul teatrului, pe solişti şi ansamblul coral să depăşească fosa orchestrei şi să fuzioneze cu spectatorii, într-un joc vioi de replici care nu sînt numai *pentru* ascultători, ci sînt în aceeaşi măsură şi *ale* ascultătorilor. Prin renunţarea la barajul fix pe care îl constituie ridicarea şi căderea cortinei, *timpul* acţiunii a fost dilatat, sau mai bine-zis : permanentizat, eroii de pe scenă angajaţi organic în afectele auditorului. Procedeul nu e nou, firesc, dar e nouă armonia şi naturaleţea cu care regia a apelat la o chestiune de meşteşug spre a tălmăci umanitatea partiturii, anulînd astfel tot ce este artificios în arta lirică. În pictor-scenograf *Valer Vasilescu*, regizorul a aflat un colaborator inspirat, alert, elegant.

Distribuţia a fost alcătuită şi ea cu mînă sigură. În Bianca am ascultat-o pe soprana *Lya Mărcuş-Anca*, o cîntăreaţă stăpînă pe o bună tehnică vocală, artistă cu bogate resurse scenice. Petruccio al baritonului *Mugur Bogdan* a constituit o nouă confirmare a marelui talent de care dispune acest artist liric încă foarte tînăr, dar de pe acum avînd o personalitate precis conturată, cu resurse

Scenă din actul III din opera bufă „Femeia îndărătnică" de V. Şebalin



multiple și variate. În rolul lui Baptista, *Emil Mureșan* a întruchipat convingător pe părintele oarecum jenat de propria sa slăbiciune de caracter. Bianca grațioasei soprane *Mireille Constantinescu* a fost o apariție frumoasă, înfiorată de delicata ironie ; *Alexandru Racoltea* și *Ion Iercoșan*, în Lucențio și Hortenso, au fost plini de antren ; admirabil Grumio al lui *George Busuioc*, în nota grotescă a rolului și *Iosif Kallos*, ca Biondello. Corurile nuanțate, precise, sonore, orchestra condusă de *Alexandru Taban*, bine armonizată cu ansamblul.

Cu *Femeia îndărătnică*, Opera de Stat din Cluj a realizat un spectacol de operă bufă la cel mai înalt nivel al exigențelor contemporane.

Baletul pentru copii „Scufița Roșie"

Compozitorii clujeni Max Eisicovici și Liviu Comes și-au consacrat o bună parte din creația lor copiilor. Primul a prezentat în actuala stagiune, pe scena Operei de Stat, o nouă fabulă muzicală — *Fîntîna cu bucluc* (asupra căreia ne propunem să revenim într-un articol viitor) —, al doilea a scris cîteva cicluri de cîntece sau piese instrumentale pentru vîrsta școlară, împreună cu un balet pentru copii : *Scufița roșie*. Prezentat în anii trecuți de un ansamblu de copii al Palatului Culturii, relevînd calitățile muzicale valoroase ale lucrării, care — folosind intonația folclorică — exprimă într-un limbaj contemporan, bogat în elemente melodice, ritmice și armonice, basmul clasic al fetiței rătăcite prin pădure.

Cunoscîndu-și bine meșteșugul, Liviu Comes a căutat în dramaturgia muzicală a lucrării sale coregrafice să dezvăluie trăsăturile de caracter ale personajelor pozitive și negative, să le portretizeze sonor cît mai sugestiv și apoi, opunîndu-le în cadrul conflictului prilejuit de fabulă, să creeze cîteva momente de culminație, care conferă interes dramatic lucrării.

În interpretarea ansamblului coregrafic al Palatului Pionierilor, *Scufița roșie* — compus pe un libret de Sorana Mogoș — a fost prezentat pe scena Operei de Stat în două rînduri, încîntînd pe micii spectatori și contribuind la deșteptarea dragostei lor pentru muzică și teatru.

Publicarea lucrării lui Liviu Comes și punerea ei la îndemîna cercurilor coregrafice ar îmbogăți, desigur, cu o piesă de valoare artistică reală repertoriul, ce se vrea înnoit mereu, al mișcării artiștilor amatori din țara noastră.

Concertul orchestrei medicilor

Medicii amatori de muzică din Cluj nu sînt la prima lor manifestare publică. Concertele lor din stagiunile trecute au dovedit în ce măsură tactul, inteligența, bunul gust pot să compenseze cu succes carențele tehnice și lipsa de experiență concertistică. De astă dată însă, după o îndelungată pregătire sub conducerea dirijorului și clavecinistului *Kurt Mild*, ei au atacat un program care presupune temeinice cunoștințe tehnice și istorice muzicale. Orchestra, în componența căreia au intrat și cîteva elemente din afară, a interpretat — depășind cu mult simpla ingeniozitate muzicală a unor amatori — *Concerto grosso în sol minor* (op. 3, nr. 2) de A. Vivaldi și *Suita în fa major* pentru doi corni și orchestră (în primă audiție) de G. Ph. Telemann. Menționăm perfecțiunea și marea precizie cu care au cîntat cei doi soliști-medici, violoniștii *Iaroslav Onești*ciuc și *Berdj Asgian* în concertul de Vivaldi. Ei s-au dovedit muzicieni-amatori de nivel, capabili să tălmăcească gingășiile de sensibilitate ale muzicii preclasice.

În a doua parte a programului a fost prezentată, la modul „concert", opera bufă *La serva padrona* de G. B. Pergolesi, în care orchestra medicilor a excelat în maleabilitate și nuanțare, acompaniind cu multă expresivitate pe soprana Emilia Petrescu și pe basul Marius Rintzler, artist cu inteligență muzicală, care vădește o bogată paletă expresivă.

Cu incontestabile calități de meșteșug, *Kurt Mild* a realizat — printr-o pregătire minuțioasă — un concert care onorează atît pe medicii noștri muzicieni, cît și viața muzicală locală.

GEORGE SBIRCEA

Timișoara : Din viața filialei Uniunii Compozitorilor

Prin organizarea recentă a trei consfătuiri lărgite, cu participarea membrilor Filialei, a unor interpreți din oraș, a unor cadre didactice din învățămîntul muzical și a unui public auditor, s-a urmărit trecerea în revistă a creației compozitorilor bănățeni din ultimii zece ani, o analiză a muncii lor creatoare. Lucrările prezentate — cuprinzînd genuri variate de creație : muzică de cameră, lucrări didactice și pentru copii, simfonice și corale (cîntece de masă și populare) — arată că pe primul plan al preocupărilor au stat principiul accesibilității muzicii, legătura vie cu creația populară și cu tradițiile cele mai valoroase.

În domeniul muzicii de cameră, abordat de majoritatea compozitorilor bănățeni menționăm : *Triptic* și *Cvartet de coarde* de Ion Crișan, *Suita pe teme populare* pentru cvartet de coarde și piese pentru vioară și pian de Eugen Cuteanu, *Mica suită pentru pian* de Alma Cornea-Ionescu, *Cvintetul pentru suflători* și piese pentru instrumente de suflat de Vasile Ijac, *Trio* și *Cvartet de coarde* de Richard Oschanitzki, *Sonata pentru vioară și pian* de Mircea Popa.

Din discuțiile purtate s-a desprins nevoia imperioasă a mai multor lucrări în genul muzicii de cameră, cele existente, deși reușite, nesatisfăcînd decît în parte cerințele formațiilor din oraș. Trecîndu-se la analiza lucrărilor didactice s-a constatat că unii compozitori avînd o îndelungată experiență pedagogică în învățămîntul nostru muzical au fost antrenați într-o muncă creatoare și în domeniul pedagogiei muzicale. Astfel *Metoda de vioară* a prof. Eugen Cuteanu bazată pe intonațiile cîntecului popular și *Abecedarul pianistic* și *Metoda de pian* de Alma Cornea Ionescu se caracterizează printr-o prelucrare personală a elementului popular într-un caracter melodic accesibil copiilor. Completate de prețioase recomandări metodologice și de elemente de teorie, metodele au o valoare instructiv-educativă confirmată de practica pedagogică.

Un alt gen cultivat de compozitorii bănățeni este și muzica pentru copii, în care Eugen Cuteanu, Alma Cornea Ionescu, Mircea Hoinic și Richard Oschanitzki au dat reușite lucrări prin folosirea elementului popular adaptat particularităților de vîrstă ale copiilor. Cadrele din învățămîntul muzical prezente la consfătuire, apreciind materialul didactic elaborat, așteaptă din partea creatorilor noi lucrări în acest gen — îndeosebi lucrări de dificultate medie — a căror lipsă se resimte.

A doua consfătuire a prilejuit desbaterea celor mai reprezentative lucrări simfonice. *Rapsodia II-a* de Ion Crișan este o lucrare inspirată cu teme originale, care reflectă atmosfera luminoasă a satului romînesc de azi și denotă un real progres tehnic. *Suita pentru Flaut și orchestră* de Mircea Hoinic aduce aceeași atmosferă rustică prin prelucrarea folclorului bucovinean.

Poemul epic de Mircea Popa în care se împletesc elementele epice și lirice, reflectă un conținut emoționai bogat și o tehnică componistică evoluată. *Concertul pentru vioară și orchestră* de Eugen Cuteanu constituie — fără îndoială — una din lucrările cele mai reprezentative ale compozitorului. Exploatînd posibilitățile instrumentului prin folosirea unor efecte de colorit și prin prezența intonațiilor cîntecului popular prelucrat într-o manieră proprie, lucrarea este străbătută de dinamism, vădind trăsături personale.

Seria consfătuirilor a fost încheiată cu audierea lucrărilor corale executate de corul muncitoresc al cooperativei „Timiș" dirijat de Richard Oschanitzki, corul Filamonicii de Stat „Banatul" și corul Institutului pedagogic dirijate de Ion Romînu și Mircea Hoinic. Din repertoriul prezentat desprindem următoarele lucrări: *Ce ochi negri la mîndra* de Nicolae Boboc, *Pentru tine scumpă țară* de Ion Crișan, *Cîntec pentru pace* și *Ogoare noi* de Eugen Cuteanu, *Bate vîntul* de Mircea Hoinic, *Tot mai frumoasă e patria mea* de Alma Cornea-Ionescu, *Cîntecul eliberării* de Richard Oschanitzki, *Maramureș* și *Suita nr. I pe teme bănățene* de Nicolae Ursu. Lucrările reflectă viața nou, realitatea noastră, distingîndu-se printr-o melodicitate bogată și pregnantă, ușor de reținut și mobilizatoare, ele reprezintă un material util formațiunilor corale. Ultima consfătuire însă nu și-a atins scopul decît în parte din cauza lipsei unei mobilizări mai masive a publicului și a dirijorilor.

Cei prezenți la consfătuire au contribuit prin discuții la orientarea activității viitoare a Filialei.

FELICIA IORDAN

Filarmonica „Banatul"

Promovarea muzicii simfonice romînești este o preocupare de prim ordin a Filarmonicii de Stat „Banatul. Se poate observa însă în ultimii doi-trei ani și străduința de a face cunoscute auditoriului tot mai multe creații valoroase ale muzicii simfonice universale. Dintre primele audiții mai recente s-a impus atenției *Muzica funebră în amintirea lui Béla Bartók* pentru orchestră de coarde de Witold Lutoslawski. Se relevă în această lucrare o profundă afinitate, o înrudire sufletească a renumitului compozitor polonez cu Bartók — desigur fără o imitare a muzicii bartokiene. Interpretată de orchestra dirijată de Mircea Popa cu plasticitate și nuanțări subtile, *Muzica funebră* ne-a emoționat prin bogăția de idei, prin tragismul său zguduitor, culminînd într-un final admirabil.

De un succes deplin s-a bucurat prima audiție a oratoriului *Ioana pe rug* de Arthur Honegger. Am urmărit cu o încordare mereu crescîndă interpretarea sugestivă a acestei capodopere a muzicii vocal-simfonice contemporane care îmbină într-o unitate organică elementele dramatice, epice și lirice, tonul tragic și satiric, toate convergînd în transmiterea ideii principale — slăvirea eroinei naționale a poporului francez, Ioana d'Arc. Fidelă intențiilor compozitorului, concepția dirijorului Mircea Popa a conferit interpretării o construcție unitară, mult dinamism și expresivitate, izbutind să sudeze într-un tot întreg cele trei ansambluri și grupurile de soliști, cîntăreți și recitatori. Gilda Marinescu de la Teatrul de Stat — care înfățișează cu succes figura Ioanei în celebra piesă a lui Bernard Shaw — a impresionat și de această dată printr-o interpretare plină de poezie, izvorîtă dintr-o trăire intensă, o sensibilitate comunicativă. Clară, bine dozată a fost recitarea lui Ion Maximilian, deși ni s-a părut că rolul Dominique ar cere mai multă căldură. Actorul Alexandru Drăgan s-a identificat firesc cu diferitele personaje cărora le-a dat glas. Remarcabile au fost contribuțiile artiștilor Operei de Stat: Marieta Grebenișan, Adriana Ciuciu, Ica Mavrodin, Mircea Emandi și Mircea Mavrodin. Corul mixt al Filarmonicii „Banatul" (dirijori: Mircea Hoinic și Ion Romînu) a dovedit omogenitate, mult elan și o fină diferențiere a sonorităților. Un efect deosebit l-a produs prospețimea vocilor corului de copii al Palatului pionerilor, bine instruit de Damian Vulpe. Orchestra s-a dovedit la înălțimea exigențelor meritînd pe deplin succesul călduros de care s-a bucurat întregul complex de interpreți, în frunte cu dirijorul.

Muzica noastră a fost reprezentată în concertele trecute printr-o primă audiție, *Poemul pentru orchestră* de Mauriciu Vescan și cîteva reluări, dintre care menționăm *Concerto grosso* de Filip Lazăr, *Rapsodia* de Nicolae Brînzeu și *Uvertura eroică* de Ioan Crișan.

I. ERDELY

Ploiești

Clubul *16 februarie* din Ploiești are o susținută activitate artistică. O realizare meritorie o constituie montarea operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, prezentată pe scena Teatrului de stat din Ploiești ca și în alte localități ale regiunii — Sinaia, Pucioasa, Băicoi, Boldești, Brazi ș.a. Conducerea muzicală aparține prof. Gheorghe Oancea iar regia lui Alexandru Braun, care au îndrumat cu dragoste și competență un colectiv de talentați artiști amatori: Loluța Bejan, Marioara Varga, Florin Mogîldea, Tiberiu Bertalan, Gheorghe Mărăcineanu și Ion Vrabie. Aceștia s-au străduit — și au reușit într-o bună măsură — să adîncească trăsăturile psihologice ale personajelor, să le redea veridic. Ei trebuie să depună eforturi susținute în cîștigarea unei ținute tehnice vocale necesare susținerii partidei într-o lucrare de mai mare întindere.

Acompaniamentul este susținut de către orchestra Filarmonicii din localitate care în repetate rînduri a sprijinit activ diferite formații amatoare ploieștene. Interesul cu care publicul spectator — și îndeosebi muncitorii petroliști din regiune — a primit reprezentarea de către membrii clubului *16 februarie* a operetei *Crai nou* denotă eficiența muncii culturale în masele largi, constituind un stimulent pentru ridicarea ținutei artistice a reprezentației.

IOAN FLORIAN

Iași

Instituțiile unde pulsează viața muzicală a Iașului au devenit pentru publicul larg locuri de cultură obișnuite, proprii necesităților lui spirituale. Este vorba, în primul rînd, de Filarmonica de stat „Moldova" (cu cele trei formații — orchestra simfonică, corul „Gavriil Musicescu", orchestra populară „Doina Moldovei") și de Opera de Stat. Tabloul se completează cu concertele prezentate (la răstimpuri) de studenții conservatorului, elevii școlii medii de muzică de 12 ani, cei ai școlii populare de artă, precum și cu manifestările diferitelor formații artistice de amatori.

Turneele colectivelor artistice din țară, precum și schimburile de experiență dintre instituțiile artistice ieșene și cele din alte localități, sînt iarăși factori importanți în acest sens.

Opera de stat a introdus de curînd în repertoriu baletul „Călărețul de aramă" de R. Glier. Coregrafia (Bela Balogh, asistent Ion Ranja), scenografia (Z. Gerzanich) și tălmăcirea partiturii muzicale (Cornelia Voinea și Emil Chivu) au reușit să reliefeze conținutul baletului care are la bază cunoscutul poem al lui Pușkin. Publicul apreciază cu căldură calitățile acestui tînăr ansamblu din care se remarcă Ion Băitanciuc, Paul Robert (Evgheni), Natalia Vronschi-Gașler, Pania Mihailovna-Ranja, Lucia Zubcu (Parașa), Ion Ranja (Petru I) și alții. Desăvîrșind modul de conturare a trăsăturilor psihologice ale eroilor Evgheni și Parașa precum și ale lui Petru I, printr-o mișcare coregrafică mai elocventă și inspirată, colectivul va înregistra „Călărețul de aramă" ca o realizare cu totul remarcabilă.

Aceeaşi instituţie a prezentat în premieră opera „Povestirile lui Hoffmann" de Jacques Offenbach. Este de subliniat orientarea justă a regizorului Dumitru Tăbăcaru către prezentarea înfrîngerilor poetului Hoffmann ca o consecinţă a modului de viaţă propriu societăţii din epoca sa. Scenografia (Hristofenia Cazacu) se află de asemenea pe o linie unitară de concepţie cu regia.

Tenorul Victor Popovici a dovedit fineţe şi discernămînt în interpretarea lui Hoffmann. Este necesar ca acest cîntăreţ să învingă unele deficienţe tehnice în registrul acut. Elenei Marinescu, foarte potrivită din punct de vedere scenic pentru rolul Olimpiei, îi lipseşte însă, după părerea noastră, din virtuozitatea vocală necesară. Aneta Pavalache şi Bernadeta Almaşi (cu vizibile însuşiri pentru personajul Antonia), Ella Urmă, Zvetlana Pipernea (Julietta), Laurian Nicolau (Lindorf), Vasile Tătaru (Coppelius), Gheorghe Popa şi Ion Prisăcaru (ambii cu evidente calităţi în interpretarea rolurilor Dapertutto şi, respectiv, Dr. Miracol) redau convingător personajele întruchipate.

Conducerea muzicală a lui Radu Botez se distinge prin precizie şi claritate. Ea este chemată să înlăture unele decalaje existente încă între ansamblul din fosă şi cel din scenă.

Dintre lucrările simfonice prezentate în ultima vreme în concertele Filarmonicii de stat „Moldova" sînt de menţionat datorită calităţilor prezentării Suita I-a de George Enescu — dirijor Achim Stoia, Concerto-grosso de Filip Lazăr — dirijor Miron Raţiu, Suita II-a de balet „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac prezentate în primă audiţie pe ţară — dirijor Carol Litvin.

Un concert al corului „Gavriil Musicescu" a avut în program lucrări de Orlando di Lasso, Scarlatti, Bach, Haendel, Mozart, Brahms, Gavriil Musicescu, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, care prin varietatea lor de conţinut şi stil au prilejuit o instructivă incursiune în literatura genului. Nivelul de interpretare din ce în ce mai înalt al acestei formaţii ieşene de prestigiu, s-a afirmat ca atare şi în acest concert, pentru care dirijorul Ion Pavalache s-a străduit în chip merituos.

Înainte de a fi participat la Festivalul republican al elevilor şi studenţilor din instituţiile de învăţămînt artistic, studenţii Conservatorului ieşean, au susţinut în sala Filarmonicii de stat „Moldova" un reuşit concert de muzică vocală şi instrumentală. Nivelul interpretării a scos la iveală o bună pregătire, rod al seriozităţii cu care se lucrează în această tînără instituţie ieşeană. În ansamblu, repertoriul cu care s-au prezentat studenţii ieşeni a fost variat, cuprinzînd lucrări de Haydn, Saint-Saëns, Weber, Gluck, Verdi, Enescu, Haciaturian, Sabin Drăgoi, Paul Jelescu. Munca şi talentul studenţilor ieşeni au fost confirmate de rezultatele obţinute de ei în cadrul festivalului de la Bucureşti: din cei 14 participanţi, 11 au fost distinşi cu diplome de onoare şi premii.

C. DEDIU

O colaborare rodnică:
Spectacol de operă
cu artişti profesionişti şi amatori

Nu de mult, pe scena Ateneului R.P.R., „Corul Komitas" al Casei de Cultură „Stephan Sahumian" din raionul 1 Mai prezenta publicului bucureştean un mănunchi de cîntece romîneşti şi sovietice, a căror bună interpretare a trezit dorinţa publicului de a asculta acest ansamblu.

Şi iată că pe aceeaşi scenă, valoroasa formaţie de amatori a prezentat în primă audiţie integrală opera *Anuş* de *Armen Tigranian* [1]), după poemul cu acelaşi nume de *H. Tumanian.*

Scrisă între anii 1908—1912, „Anuş" este una din cele mai populare lucrări ale muzicii armene, melodiile ei trădîndu-şi izvorul din tezaurul folcloric.

Inspirat de poemul lui H. Tumanian, în care sînt înfăţişate viaţa aspră a satului armenesc din trecut, ignoranţa şi obscurantismul, vechile rînduieli cărora le cad jertfă îndrăgostiţii Anuş şi Saro [2]), Tigranian a căutat ca muzica sa să reflecte veridic specificul popular, trăsăturile lui caracteristice.

În opera lui A. Tigranian elementul poetic şi cel muzical sînt contopite într-un singur tot, lucrarea remarcîndu-se prin cantabilitate. Frumoasele melodii cînd vesele, cînd de un gingaş lirism, cînd pastorale, atrag prin expresivitatea lor directă.

Abordarea cu curaj a unei lucrări de amploare constituie un merit deosebit al colectivului corului „Komitas" şi totodată o pildă de rodnică colaborare cu artişti lirici profesionişti.

Trebuie remarcat progresul înregistrat an de an, datorită unor eforturi susţinute de către această formaţie corală de amatori sub conducerea talentatului dirijor *Ara Manaş.*

În Anuş, *Arax Savagian* a cîntat nuanţat, expresiv şi cu o intensă trăire a rolului. Saro şi-a găsit în artistul emerit *Garbis Zobian* o admirabilă realizare, distingîndu-se îndeosebi în momentele lirice, deosebit de convingător redate. Valorosul bariton, artistul emerit *David Ohanezian,* ce dispune de un remarcabil simţ dramatic muzical, de un timbru plăcut al vocii, a excelat în monologul lui Mosi, care constituie un moment important în desfăşurarea operei.

Corul, pregătit cu pricepere de Ara Manaş, realizează adesea nivelul unei formaţii profesioniste ca de pildă în actul II *(sărbătoarea primăverii)* şi în final *(tema chemării apei).*

Celelalte roluri (Kiova, mama, Ohan, o fată şi altă fată) — de mai mică întindere — au fost interpretate în genere convingător de *Armand Ghedoian, Meline Poladian, Edmond Papazian, Silvia Relevici* şi *Navart Simon.*

La pian a acompaniat cu muzicalitate *Ezeghelien Şache.*

Spectacolul, care s-a bucurat de colaborarea dintre artişti de la T.O.B. şi amatori, s-a dovedit deosebit de rodnic, fiind aplaudat cu căldură.

C. RĂSVAN

---

1) Născut la *Leninagan,* compozitorul *Armen Tigranian* (1879—1950) a văzut încă din copilărie interes pentru muzica poporului său. El a fost distins cu titlul de artist emerit din R.S.S. Armeană şi R.S.S. Gruzină şi mai tîrziu cu premiul Lenin. A lăsat nenumărate cîntece, romanţe şi lucrări instrumentale, iar dintre opere cele mai reprezentative: *David-bek* — terminată cu cîteva luni înainte de a muri — (opera are un subiect patriotic şi se referă la perioada cînd poporul armenesc a luptat pentru independenţa sa împotriva acaparatorilor persieni — sec. XVIII) şi opera în cinci acte *Anuş.*

2) Păstorul *Saro* o iubeşte pe frumoasa *Anuş.* Cei doi îndrăgostiţi se întîlnesc deseori în taină la izvor, mărturisindu-şi dragostea.

Actul II: Satul se bucură de venirea primăverii şi plecarea ciobanilor în munţi. După un străvechi obicei, *Saro* şi *Mosi* — fratele Anuşei — sînt îndemnaţi să se ia la trîntă. Aceştia refuză arătînd că datina opreşte lupta între prieteni. Urmează un joc al fetelor, „prezicerea viitorului", în care Anuşei i se spune că glonţul va pune capăt iubirii sale.

Actul III: E iarnă. Întreg satul petrece la o nuntă. În toiul veseliei, din nou *Saro* şi *Mosi* sînt invitaţi să se întreacă în tradiţionala luptă. De data aceasta cei doi tineri nu mai refuză, înţelegîndu-se între ei ca nici unul să nu-l trîntească pe celălalt. În toiul luptei Saro o zăreşte pe Anuş şi, uitînd de onoare şi prietenie, cuprins de dragoste îl trînteşte pe Mosi. Asistenţa se bucură dar Mosi...

Actul IV... singur în curte jură să se răzbune. Saro fuge în munţi împreună cu Anuş.

Actul V: Primăvara a venit din nou. Singur în munţi, Saro îşi revarsă durerea în frumoasa arie „Munţi înalţi". Apare Mosi care îl ucide cu o lovitură de armă. Disperată, înfrîntă în dragostea ei, Anuş înnebuneşte şi se prăvale din vîrful stîncilor în apa repede a rîului *Lori.*

Dumitru Mihăilescu-Toscani

A încetat din viaţă, în ziua de 10 mai 1962, cîntăreţul şi compozitorul Dumitru Mihăilescu-Toscani, unul din membrii fondatori ai Operei Romîne din Capitală. Autor al cunoscutei romanţe *Smaranda*, el a desfăşurat timp de aproape o jumătate de veac o variată activitate artistică.

Născut la 1 octombrie 1888 în Bucureşti, Dumitru Mihăilescu- Toscani a început de timpuriu studiile muzicale la Conservator cu D. G. Kiriac (teorie - solfegii) şi D. Popovici - Bayreuth (canto), perfecţionîndu-se apoi în străinătate. Un afiş din 1906 ni-l semnalează pe tînărul cîntăreţ în viaţa muzicală pe care avea să o susţină — începînd din 1910 — cu recitaluri, spectacole lirice etc. În perioada primului război mondial a participat la multe înjghebări de operă (Pessione, Ştefănescu-Spira, Cutavas, Massini) adeseori apărînd şi peste hotare (Grecia, Bulgaria, Turcia, Egipt, Italia). El a luptat alături de alţi cîntăreţi patrioţi pentru dezvoltarea teatrului nostru liric.

Liedurile şi romanţele pe versuri populare şi pe texte de Vasile Alecsandri, George Coşbuc, St. O. Iosif, Alexandru Macedonski au intrat în repertoriul colegilor săi cîntăreţi la *Opera Romînă*. Între piesele care s-au bucurat de o bună primire, amintim *Smaranda, Doina haiducească, Balada veche, Toarnă vin peste pelin, Izvoraş cu apă rece, Uraja horei* etc. Muzicianul a devenit în anul 1934 membru al *Societăţii Compozitorilor Romîni*. În ultima vreme, lucrările sale inspirate din lupta poporului (aşa cum s-a întîmplat de pildă, cu *Balada veche* interpretată de ansamblul C.C.S. cu prilejul turneului din 1950 în U.R.S.S.) au cunoscut o caldă preţuire. Cantabilitatea, melodia de esenţă populară, împletirea armonioasă a recitativului epic de baladă (ce adeseori răzbate şi în romanţe) cu ritmica vioaie, plină de forţă a jocului popular, sînt trăsăturile de bază ale pieselor lui Dumitru Mihăilescu Toscani.

Pe scena Operei Romîne a întruchipat rolurile de primtenor în *Bărbierul din Sevilla, Tosca, Cavaleria rusticana. Mireasa vîndută, Faust, Paiaţe, Traviata, Lucia de Lamermoor, Rigoletto* etc. Iar atunci (1925) cînd oficialitatea a încercat să destrame opera, Dumitru Mihăilescu-Toscani s-a aflat în fruntea cîntăreţilor grevişti, luînd atitudine împotriva concesionării instituţiei unor particulari. Tot în acea perioadă Dumitru Mihăilescu-Toscani a colaborat cu pamflete, articole, studii de istoria muzicii romîneşti la diverse reviste şi ziare ale epocii, criticînd starea de lucruri neprielnică dezvoltării teatrului liric.

În ultimul deceniu, Dumitru Mihăilescu-Toscani a început munca de documentare în vederea unei monografii a Teatrului de Operă şi Balet. A adunat de la Arhivele Statului, din colecţii particulare, din diverse izvoare publice un preţios material spre a putea trece la redactarea lucrării care îl pasiona.

V. COSMA

NOTE

În stagiunea 1962—1963 vor fi executate la Taşkent numeroase lucrări romîneşti de muzică de cameră : cele trei sonate pentru vioară şi pian şi suita „Impresii din copilărie" de George Enescu (în interpretarea lui I. Koganoff şi B. Evlampiev), Trio de Ludovic Feldman şi Cvartete de Mihail Jora, Ion Dumitrescu şi Zeno Vancea (în interpretarea cvartetului Koganoff, Alioşin, Mazcenko, Ibraghimov) ş.a

Între 20 mai şi 16 iunie a avut loc la Basel un festival consacrat în întregime creaţiei lui Arthur Honegger, la 70 ani de la naşterea compozitorului. Cele nouă concerte au cuprins lucrările simfonice, de cameră şi de operă în interpretarea Orchestrei Naţionale a Radiodifuziunii franceze (dirijor Charles Munch), orchestrei de cameră (dirijor Paul Sacher) şi orchestrei simfonice din Basel (dirijor Hans Münch), cvartetului Schneeberger şi soliştilor Monique Haas, Ernst Häfliger, Bassia Retchitzka, André Vessières etc.

Viitoarea premieră a Teatrului de Operetă din Moscova este opereta „O sută de draci şi o fată" de Tihon Hrennikov. Spectacolul va fi dirijat de G. Stoliarov.

În cadrul festivalului muzical de la Edinburgh (ce se va desfăşura între 19 august şi 8 septembrie) vor fi executate numeroase lucrări de Dmitri Şostakovici, oaspete de onoare al festivalului. Cvartetele Borodin, Allegri şi Amici vor prezenta ciclul integral al celor opt cvartete de coarde, Mstislav Rostropovici va interpreta Sonata pentru violoncel şi pian (cu Benjamin Britten la pian) şi concertul pentru violoncel şi orchestră (dirijor Lorin Maazel), Galina Vişnevskaia va cînta un ciclu de lieduri (cu M. Rostropovici la pian) şi arii din opera „Katerina Izmailovna" (dirijor Igor Markevici) iar Sviatoslav Richter va interpreta Preludii şi fugi op. 57 şi, alături de cvartetul Borodin, Cvintetul cu pian. Mai multe simfonii de Şostakovici figurează în concertele date de cinci orchestre simfonice sub conducerea dirijorilor G. Rojdestvenski, A. Gibson, I. Krenz, N. Del Mar şi Ch. Mackerras. Pe scena operei vor fi reprezentate „Hovanşcina" de Musorgski în ediţia Şostakovici, „Kneazul Igor" de Borodin, „Dragostea celor trei portocale" şi „Jucătorul" de Prokofiev precum şi baletul „Mandarinul miraculos" de Bartók (toate în interpretarea operei din Belgrad). În concert va fi audiată opera „Atlantida" de De Falla, executată de orchestra simfonică din Londra, dirijată de Igor Markevici, solistă fiind Teresa Berganza. Programul festivalului mai cuprinde patru concerte ale orchestrei simfonice a Radiodifuziunii poloneze, două recitaluri Rostropovici consacrate celor şase suite pentru violoncel solo de Bach şi un concert Rostropovici-Richter dedicat celor cinci sonate pentru violoncel şi pian de Beethoven, un recital David Oistrah, un program Debussy interpretat de Yvonne Lefebure şi Peter Pears, ciclul vocal „Călătorie de iarnă" de Schubert, cu Peter Pears şi Benjamin Britten, cele şase concerte brandenburgice de Bach în interpretarea ansamblului „Schola Cantorum Basiliensis" dirijat de A. Wenzinger, lucrări de Monteverdi executate de „Accademia Monteverdiana", dirijor D. Stevens, prima audiţie a cantatei „Sul ponte di Hiroshima" de Luigi Nono şi multe alte lucrări.

Opera Naţională din Sofia a prezentat în premieră „Pasărea de aur" de M. Goleminov şi va reprezenta o nouă operă de Konstantin Iliev. La Varna se reprezintă „Pantofii de argint" de Paraschiev Hagiev şi se pregăteşte noua operă „Albena" de acelaşi compozitor.

Cu ocazia centenarului Debussy, la Viena a avut loc premiera operei „Pelléas şi Mélisande". Spectacolul, dirijat şi regizat de Herbert von Karajan, a avut ca solişti pe Hilde Gueden, Henri Gui şi Eberhard Wächter.

Cuprinsul

Pag.

Despre conținut și realizare artistică în genurile muzicii ușoare. (Discuție la Uniunea Compozitorilor) 1

Rezultatele Concursului național „Pentru cel mai bun cîntec de tineret" 8

Hilda Jerea, Dumitru Capoianu, Aurel Stroe

Discuție pe tema: Întîlnire cu eroul contemporan . . 9

Alfred Mendelsohn

Pe marginea unui concert deosebit 12

PUNCTE DE VEDERE

Adia Gherțovici

Despre nou și vechi în interpretarea muzicală . . . 14

Victor Bickerich

Muzica de orgă în țara noastră 20

Olivier Alain

Renașterea orgii 30

DE PESTE HOTARE

A. Krupnov

Concursul Internațional „P. I. Ceaikovski" 32

Prof. George Adamachi

Concursul Internațional pentru instrumente de suflat de la Praga (1—15 mai 1962) 34

C. Ionescu-Vovu

Primăvara la Praga 34

Nikolai Mihailov

Scrisoare din Kiev 35

DE VORBĂ CU OASPEȚII NOȘTRI

Edgar Elian

Jean-Paul Kreder 36

CONCERTE SPECTACOLE

Constantin Stroescu

Spectacolele cîntăreților de operă italieni 37

Vasile Donose

Antiochos Evanghelatos 39

W. Berger

Recitalul Cvartetului Avramov 39

J.-V. Pandelescu

Șansoneta vie 40

Ion Popescu

Premiera operei „Păcală" de Sabin Drăgoi 40

C. I. V.

Absolvenții Conservatorului la Ateneu 42

Sorin Vulcu

Ansamblul M.F.A. 42

George Sbîrcea

Cluj 43

Felicia Iordan, I. Erdely

Timișoara 44

Ioan Florian

Ploiești 45

C. Dediu

Iași 45

*

C. Răsvan

O colaborare rodnică: Spectacol de operă cu artiști profesioniști și amatori 46

V. Cosma

Dumitru Mihăilescu-Toscani 47

Note 47

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10

Pe coperta I: **Valentin Gheorghiu la Orga Ateneului R.P.R.**

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 8 august 1962

Marea sărbătoare

Se împlinesc 18 ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, urmare a insurecţiei armate victorioase organizată sub conducerea Partidului Comunist Romîn. La chemarea partidului armata romînă a întors armele împotriva trupelor fasciste, alăturîndu-se glorioasei armate sovietice eliberatoare în lupta eroică pentru înfrîngerea deplină a hitlerismului.

Ziua de 23 August a intrat în conştiinţa poporului nostru ca cea mai de seamă sărbătoare naţională. Ea reprezintă începutul marilor şi adîncilor transformări care s-au petrecut în viaţa ţării noastre sub conducerea înţeleaptă a partidului. În focul luptei pentru instaurarea unui regim democratic şi pentru o largă reformă agrară prin exproprierea pămîntului moşieresc, s-a încheiat alianţa trainică dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare, creîndu-se premisele pentru trecerea la înfăptuirea revoluţiei socialiste. Într-un termen istoriceşte scurt, clasa muncitoare în alianţă cu ţărănimea sub conducerea partidului a înfrînt şi izgonit de la putere clasele exploatatoare cucerind întreaga putere de stat, a naţionalizat principalele mijloace de producţie şi a trecut la construirea societăţii socialiste. Rezultatele obţinute pînă în prezent în realizarea planului de 6 ani indică îndeplinirea cu succes a sarcinilor stabilite de cel de al III-lea Congres al P.M.R.

O victorie epocală în desăvîrşirea construcţiei socialiste în ţara noastră o constituie terminarea colectivizării agriculturii, obiectiv stabilit de Congresul al III-lea al P.M.R. şi realizat cu aproape patru ani înainte de termen. În raportul prezentat la sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naţionale din 27 aprilie 1962, tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej arată: „Aplicînd creator în condiţiile ţării noastre planul cooperatist al lui Lenin, învăţînd din bogata experienţă a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în construcţia socialistă la sate, partidul a desfăşurat o muncă îndelungată şi răbdătoare pentru a convinge ţărănimea muncitoare să-şi unească micile gospodării în mari gospodării agricole socialiste". Victoria obţinută în acest sector ridică pe o treaptă mai înaltă alianţa muncitorească-ţărănească şi unitatea moral-politică a întregului popor. Clasa muncitoare, conducătoarea tuturor oamenilor muncii şi clasa ţărănimii colectiviste, împreună cu intelectualitatea, strînse unite sub conducerea încercată a partidului, păşesc înainte pe drumul glorios spre desăvîrşirea construirii societăţii socialiste şi trecerea treptată la construirea comunismului.

Patria noastră, odinioară o ţară cu o industrie slab dezvoltată şi cu o agricultură înapoiată, a devenit un stat industrial-agrar dezvoltat. Marile noastre realizări sînt strîns legate de sprijinul frăţesc şi multilateral pe care ni-l acordă Uniunea Sovietică, de colaborarea şi întrajutorarea tovărăşească cu ţările socialiste, care adîncesc diviziunea internaţională socialistă a muncii valorificînd mai bine avantajele sistemului economic socialist. Recenta vizită a delegaţiei de partid şi guvernamentale a Uniunii Sovietice în Republica Populară Romînă a constituit o puternică manifestare a dragostei frăţeşti dintre poporul romîn şi poporul sovietic. „Vizita pe pămîntul romînesc ospitalier va rămîne pentru totdeauna în amintirea noastră. Au fost zile de manifestare emoţionantă a marii şi trainicei prietenii care a unit pe veci popoarele ţărilor noastre" a spus tovarăşul Nikita Sergheevici Hruşciov în cuvîntarea sa rostită la 2 iulie la posturile de radio şi televiziune sovietice.

La Congresul mondial pentru dezarmare şi pace de la Moscova — cea mai reprezentativă adunare din istorie a forţelor ce luptă pentru pace — poporul nostru, prin reprezentanţii săi, şi-a exprimat hotărîrea nestrămutată, alături de popoarele celorlalte ţări socialiste frăţeşti, de a lupta şi mai departe prin unirea celor mai largi forţe într-un front cît mai puternic de luptă, pentru înfăptuirea idealului scump al omenirii: pacea. Congresul convocat din iniţiativa Consiliului Mondial al Păcii a dovedit creşterea uriaşă a forţelor păcii din lumea întreagă care prin lupta lor unită şi organizată vor face ca pacea să triumfe asupra războiului.

★

Dacă foştii argaţi de ieri cîntă acum: Şi venit-au ani în ţară / De putere populară / Iar eu, dintr-un biet argat / Am ajuns alt om în sat, / Om liber şi fericit [1], acesta este semnul adevăratei chezăşii a trăiniciei vieţii noi tot mai înfloritoare pentru poporul nostru, pentru făurirea căreia masele muncitoare pînă mai ieri asuprite şi ţinute în ignoranţă şi mizerie, luptă astăzi cu deplină conştiinţă şi demnitate, cu elan şi neînduplecată dîrzenie. O multilateralitate de preocupări conturează astăzi chipul omului nou, luptător pentru adevăr, dreptate şi frumos. Tineri şi vîrstnici sorb noi puteri în contactul cu literatura şi arta ce astăzi le-au devenit nu numai larg accesibile dar întru totul familiare şi necesare. Cum poate fi altfel considerată imensa dezvoltare a mişcării artistice de amatori decît ca un neîntrerupt mers călăuzit de partid către o înaltă cultură. Urmarea firească a acestei desfăşurări fără precedent de energie creatoare o constituie însăşi perfecţionarea operelor de artă ce reflectă desfăşurarea victorioasă a construcţiei socialismului în patria noastră. Creatorii din domeniul muzicii, alături de cei din toate domeniile culturii şi artei, se străduiesc să pună la baza operelor lor un conţinut cît mai bogat care să înnobileze omul, să-i ilustreze trăsăturile cele mai înaintate. În acelaşi timp ei caută să-şi desăvîrşească măiestria în sensul acelei sinteze în neîntrerupt progres între tradiţie şi inovaţie, între profunzime şi accesibilitate. Numeroase sînt compoziţiile, de diferite genuri, care au intrat în tezaurul artistic al poporului nostru; cele mai îndrăgite dintre acestea sînt lucrările care vorbesc despre trecutul de suferinţe, de lupte şi nădejdi al maselor populare care evocă figurile eroilor clasei muncitoare, neînfricaţi stegari ai partidului, clipele măreţe ale eliberării, care înfăţişează lupta plină de avînt a întregului nostru popor pentru socialism, pentru pace. La această a 18-a aniversare a Eliberării, creatorii din domeniul muzicii, însufleţiţi de bilanţul realizărilor întregului popor muncitor şi de perspectivele luminoase ale acestora, se află cu un pas mai aproape de viaţa şi năzuinţele oamenilor muncii din patria noastră şi ale întregii umanităţi, hotărîţi a contribui cu mai multă putere la atingerea ţelurilor scumpe tuturor oamenilor cinstiţi de pe glob: pacea şi comunismul.

---

1) Fragment dintr-un cîntec popular nou, cules din regiunea Argeş (în volumul «Cintece populare noi», Editura Muzicală 1959)

4365

1954

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist (I)

de N. PAROCESCU

Muzica are o foarte largă acțiune educativă de mase. Este cunoscută din totdeauna ca arta prin care omul se exprimă cel mai spontan, care înrîurește în modul cel mai direct sensibilitatea și conștiința, putînd trezi stări sufletești și idei de importanță socială nemijlocită. Prin natura ei temporală, ea este arta care cere atît interpretului cît și ascultătorului — cum se va vedea — o deosebit de mare participare activă și, într-un anumit fel, creatoare. În formele ei simple — vocale sau instrumentale — legată cu versul sau dansul, muzica este la îndemîna oricui și în orice moment. Astfel se creează, în sfera unor gusturi colective, mari culturi muzicale ale maselor sau de mase (cîntecul țărănesc și cel muncitoresc). Aci muzica sub toate formele ei este legată nemijlocit de cele mai multe momente importante din viața colectivităților și indivizilor, avînd totodată un bine conturat caracter aplicat și, adesea, solemn.

Dar tocmai aceste caracteristici, revelatoare din punct de vedere al naturii ei reflectorii, sînt totodată sursa unor probleme teoretice întrucîtva paradoxale și, în orice caz, insuficient dezbătute.

Neputînd vehicula direct — cînd nu are text literar — imagini concrete sau idei, de la o vreme unii filozofi pun în discuție natura reflectorie a muzicii. Pe ce criterii apreciem conținutul de viață al muzicii fără text literar; cum definim realismul ei; în ce constă înrîurirea ei în diferite sfere ideologice (etic, politic etc.); în ce constă marea ei forță mobilizatoare, capacitatea de a influența voința maselor?

Imaginea muzicală se lasă, într-adevăr, cu greu analizată. Îi simțim viu mesajul emoțional, ne vorbește într-un anumit chip, dar adesea nu putem defini concret ce anume ne spune. În ce privește muzica profesională de factură mai complexă, se pune deosebit de acut (în raport cu celelalte arte, cel puțin) problema accesibilității ei la cei „neinițiați". Apare deci, aci, o interferență specifică a problemelor de estetică cu cele de teorie a educației în general, de orientare metodologică a propagării ei și a proceselor muzical-educative. Complexitatea acestor probleme de creație, interpretare, critică, educație muzicală propriu-zisă etc., crește încă mai mult prin faptul că nu avem încă o teorie materialist-dialectică amănunțit elaborată a imaginii muzicale.

În epoca noastră socialistă, cînd viața și arta nu se mai dezvoltă spontan, estetica științifică, marxist-leninistă are un rol transformator al artei și, prin aceasta, al vieții. Concepțiile noastre estetice și activitatea artistică sînt orientate conștient spre viitor. În consecință, muzicologia trebuie să încerce sistematizarea și, din ce în ce mai mult, sintetizarea cunoștințelor în legătură cu problema esenței imaginii muzicale pe baza principiilor esteticii marxist-leniniste. Totodată, rolul educativ-estetic al muzicii și dezvoltarea culturii noastre muzicale cer clarificarea problemelor legate de formarea gustului și idealului estetic-socialist la poporul nostru. Desigur încercarea de a răspunde pe scurt, la aceste două aspecte ale educației estetice prin muzică, este plină de greutăți. La aceste greutăți se adaugă și complexitatea teoretică însăși a problemelor. De aceea considerăm că încercarea noastră nu poate avea altă pretenție decît aceea de a contribui cît de puțin la lămurirea activității practice în domeniul educației estetice prin muzică.

Se știe că logicul și esteticul se îmbină în fiecare artă în moduri deosebite, după legile obiective ale perceperii lumii înconjurătoare. „*Ochiului* un obiect îi apare altfel decît *urechii*, și obiectul ochiului este altul decît al urechii" spune Marx (Despre artă și literatură, pag. 34), voind să arate importanța raportului dintre „natura obiectului" și „natura forței esențiale corespunzătoare" în determinarea specificului afirmării acesteia.

Într-adevăr nu vom putea înțelege niciodată specificul afirmării artistului în expresia sonoră muzicală dacă nu știm de la bun început că, în timp ce, cu ajutorul ochiului analizăm mai ales obiecte și forme ale lor fixate spațial, cu ajutorul urechii analizăm mai ales procese sonore în desfășurare actuală, temporală.

În realitate, determinarea specificului raporturilor subiect-obiect în diferite arte este o problemă foarte complexă și plină de nuanțe. În cazul nostru este însă deajuns să subliniem faptul că, împreună cu alte impresii și spre deosebire de cele vizuale, de pildă — impresiile auditive sînt mai ales motrice și se leagă direct de stările emoționale. (Este cunoscută baza fiziologică a acestei legături.) Această idee foarte generală ne va ajuta să înțelegem mai bine scurta schiță istorică a însușirii practice și estetice a naturii sonore de către om. În acest fel cititorul va fi introdus mai direct în specificul imaginii muzicale.

Pînă să ajungă la însușirea estetică a sonorului din natură, omul a trebuit să acumuleze, într-o perioadă foarte lungă, un bogat fond aperceptiv de impresii ritmo-sonore nemuzicale din realitatea înconjurătoare. Elementele naturii îi vorbesc și prin glasul lor — vuietul apelor și al vîntului, picurul ploii, freamătul pădurilor —, mersul și strigătele semenilor și vietăților îi vorbesc de asemenea; toate aceste impresii sonore îi trezesc reprezentări mai mult sau mai puțin concrete, însoțite de emoții puternice — bucurie, spaimă, neliniște etc. Așadar, în acest stadiu primar, conștiința reflectă puternic emoțional și totodată intelectiv realitatea sonoră. În acest proces de cunoaștere elementară, adaptare și orientare practică, omul își însușește totodată prototipurile ritmo-intonaționale naturale ale muzicii: variațiile de înălțime, cele temporale (de durată), cele di-

namice,timbrale, agogice ş. a. Diferenţierea acestor însuşiri ale sonorului din natură şi transformarea lor în calităţi muzicale a avut loc prin gîndire, în procesul muncii sociale şi, de la un timp, în procesul însuşirii estetice, al creaţiei artistice. Să-l urmărim.

Omul începe să-şi însuşească practic-utilitar ritmo-sunetul din natură întîi imitativ, apoi ca un fel de limbaj în semnalizări şi, numai tîrziu şi nediferenţiat, ca mijloc de expresie în diferite sincreze cu caracter magic-utilitar, ritual etc.

Ritmul muzical pare să se fi diferenţiat cel dintîi, întrucît prototipurile lui în natură sînt foarte multe. Ne vom referi însă numai la unul dintre ele, care este cel mai apropiat şi de procesul muncii şi de intonaţia naturală cea mai expresiv-emoţională — vocea umană. Efortul ritmic necesar în mişcarea individului şi aproape indispensabil mişcărilor colective în muncă, a impus, în scopul uşurării acesteia, orînduirea mişcărilor în serii de eforturi ritmice semnalizate vocal sau prin percuţie. Aceste ritmo-intonaţii nemuzicale ale muncii, oricît de primitive, constituie prototipurile cîntecelor de muncă primitive de mai tîrziu, cu ritmo-melodii şi cu interjecţii sau imagini poetice plastice. Pantomimele actelor muncii şi unele ritualuri le-au folosit şi ele; au fost stilizate folcloric şi au trăit în forme artistice, mai tîrziu în cîntecele de breaslă ; compozitorii le-au folosit şi ei ca model; marşurile, unele dansuri, cîntecele de leagăn etc. sînt şi ele pînă azi un fel de artă muzicală aplicată, legată de prilejuri şi de activităţi din viaţa socială. (Toate acestea, după cum se ştie, au fost şi sînt izvorul artei muzicale profesionale, legată de roluri artistico-ideologice bine diferenţiate). Totodată capătă şi urechea o sensibilitate mai acută pentru variaţiile de „frecvenţă" a sunetelor (înălţime), diferenţiindu-se astfel simţul şi gustul intonaţiei muzicale.

În acest proces foarte lent s-a trecut — datorită şi descoperirii intuitive a armoniei naturale la tubul sonor sau la coarda întinsă — de la intonaţia oscilantă a vorbirii şi declamaţiei emoţionale, ce tinde firesc spre expresie, la intonaţia muzicală propriu-zisă cu un sunet fix, apoi cu mai multe şi, în sfîrşit, la organizarea lor în sisteme tonale (scări muzicale) pentatonice şi heptatonice. Firește, o dată cu diferenţierea calităţilor intonaţionale propriu-zise şi ritmice, sînt diferenţiate şi alte calităţi ale sunetului muzical : dinamica, timbrul, agogica ş.a. În cartea sa „Istoria melodiei" (Budapesta 1957) muzicologul maghiar Szabolcsi Bence arată un aspect important al acestui proces de raţionalizare şi codificare a elementelor intonaţionale muzicale, cînd spune că marile culturi muzicale primitive dau formă rituală definită, convenţionalizată, mijloacelor de expresie muzicală apărute spontan, „selectînd, limitînd, interzicînd", adică acţiunea gîndirii şi gustului artistic muzical.

Cu aceasta sîntem în domeniul aşa-zisei teorii elementare a muzicii, în domeniul acelor fenomene care se percep senzorial şi intelectiv şi care, în procesul creaţiei, devin elemente ale expresiei muzicale şi le percepem mult mai complex. Cunoaşterea acestui domeniu — care, adesea în mod unilateral şi greşit, este considerat doar ca latura tehnică a muzicii — are o importanţă hotărîtoare pentru înţelegerea mecanismului psihologic al reflectării în imaginea muzicală. Este vorba tocmai de acele fenomene muzicale concret-sensibile, ale formei (ritmo-sunetul), pe care gîndirea muzicală, neavîndu-le la dispoziţie de-a gata sau aproape de-a gata (cum e cazul cu celelalte arte), le frămîntă în practica artistică şi le prelucrează spre a le transforma treptat şi fără întrerupere în elemente „prime" ale limbajului muzicii, într-un fel de „concepte" proprii. Această comparaţie cu conceptele gîndirii logice este posibilă pînă la un punct întrucît, fiind generalizări logico-muzicale foarte largi ale fenomenelor fizico- şi psihico-muzicale, ele devin adevărate *categorii ale gîndirii muzicale*. Totuşi, deosebirea între ele este foarte mare. Categoriile gîndirii muzicale ca şi sunetele muzicale fizice nu reflectă fenomene concrete diverse din lumea obiectivă, aşa cum este cazul cu categoriile gîndirii logice, ci numai fenomene muzicale şi numai prin generalizări sui-generis, care unesc desăvîrşit — fără să fie încă expresie artistică —, concretul-sensibil sonor cu funcţii ale sale abstract-muzicale. De aci marea ariditate a ştiinţei muzicii şi pretarea obiectului ei (fenomenele muzicale) la investigaţii abstracte speculative, cu toate primejdiile ce decurg din aceasta pentru concepţiile estetice şi pentru practica creaţiei.

Să ne oprim asupra cîtorva dintre categoriile gîndirii muzicale. Sunetul muzical se deosebeşte de intonaţia emoţională a vorbirii şi în general de sonorul amorf din natură prin structura sa fizică natural armonizată : un sunet fundamental cu frecvenţă precisă şi care generează, prin rezonanţă naturală (în anumite condiţii, la tubul sonor sau la coarda întinsă — monocordul lui Pythagora) o serie de sunete armonice secundare. Departe de prototipul său nemuzical din natură, sunetul muzical fizic închide în sine (rigid, inexpresiv, bineînţeles) datele naturale, obiective ale gîndirii muzicale : raporturile armonice fixe, pe care le exprimăm foarte precis prin raporturi matematice. O dată ce auzul s-a acordat într-un timp foarte lung cu aceste raporturi, gîndirea muzicală, ca o necesitate a expresiei artistice, le generalizează treptat, introducînd în ele o logică proprie. Aşa s-au născut diferitele sisteme de organizare a materialului sonor, scările muzicale. Raporturile dintre sunetele unei scări, fie ea oricît de primitivă, sînt tensiuni muzicale ce pot fi percepute foarte precis diferenţiat auditiv şi intelectiv şi care provoacă tensiuni psihice tot atît de bine diferenţiate. În aceste organizări (diferite sisteme de scarificare logic-muzicală) nu mai avem de a face numai cu sunete muzicale *fizice*, ci şi cu funcţiuni muzicale *psihice* (fundamentală, tonică, dominantă, subdominantă etc., în conceptul restrîns, clasic-apusean al „tonalităţii") cu proprietăţi de mobilitate teoretic infinită. Subliniem, însă, că sunetele (purtătoare de funcţiuni

muzicale) sînt numai un suport fizic; fenomenul psihic-muzical îl constituie tensiunile născute de raporturile dintre funcțiuni; în imaginea muzicală, ele devin tensiuni emoționale *muzicale*. Se știe că aceste tensiuni pot fi gîndite și succesiv (stilul melodic propriu-zis), și simultan (stilul armonic). Dinamismul lor este foarte proteic datorită faptului că funcțiunile tonale care îl creează sînt și ele, cum s-a văzut, extrem de mobile. Ca urmare, același sunet muzical poate purta infinit de multe funcțiuni. Muzica, adică ideea sau imaginea muzicală vie, este plăsmuită deci nu numai din sunete muzicale funcționale, ci și din aceste tensiuni armonico-tonale cu efecte complexe organice și psihice. Numai ca atare, ca generatoare și ca vehicule ale tensiunilor tonale. ritmice, timbrale, etc., sunetele muzicale constituie adevărata plasmă, adevărata „materie primă" a imaginii muzicale. Lucrul se întîmplă oarecum ca și în limbajul vorbit, unde nu sunetele articulate dau sensul gîndirii ci numai anumite raporturi dintre ele. Categoria generală care indică toate aceste fenomene muzicale este *tonalitatea*. O putem considera categorie a gîndirii fiindcă nu este arbitrar organizată ci reflectă, în diferite forme logico-muzical generalizate, raporturile, tensiunile armonice naturale de care s-a amintit *.

O contribuție deosebit de valoroasă la aprofundarea psihologiei fenomenelor tonalității are compozitorul și esteticianul D. Cuclin. În al său „Tratat de estetică" (București 1933) sînt fundamentate posibilitățile nelimitate de dezvoltare a limbajului și expresiei muzicale pe baza caracterului obiectiv al tonalității. Totodată este demonstrată absurditatea sistemelor atonaliste și a esteticii formaliste. Inconsecvența și neclaritatea concepției estetice realiste a acestui tratat vin din adaosurile idealiste, care contrazic bazele obiective ale gîndirii autorului.

Dar natura materială sonoră, deci temporală, a muzicii implică și o altă generalizare logico-muzicală, aceea a timpului (durata). Într-adevăr, perceperea auditiv-intelectivă a elementelor tonalității nu este posibilă decît în forma de desfășurare procesuală, adică pe dimensiunea temporală, prin durate organizate și ele logico-muzical în diferite sisteme ritmice. Ca și sistemele organizării tensiunilor armonico-muzicale (scările), sistemele ritmice alcătuiesc deci și ele o categorie aparte, numită *ritm muzical*. Fără această dimensiune reală nu e posibilă manifestarea și perceperea fenomenelor tonalității. Așa cum s-a arătat mai sus, nici ritmul muzical nu este o categorie arbitrară, întrucît reflectă și el, generalizat, fenomene temporale obiective, din natură. Acestor categorii li se mai asociază și alte generalizări ale însușirilor sunetului muzical: dinamica (intensitatea), tempo-ul, timbrul, agogica, „forma" (logica structurii arhitectonice a compoziției) ș.a. — toate însoțind desfășurarea tensiunilor tonalo-ritmice.

Problema esențială care se pune acum este aceea de a ști cum poate imaginea muzicală, plăsmuită concret-sensibil din elemente ce nu suscită imagini concrete din realitatea înconjurătoare, să vehiculeze emoții artistice reflectorii. Cercetările de psihologie muzicală nu au adîncit încă deajuns specificul însușirii estetice a sonorului. De aceea nu se pot da explicații amănunțite, riguros științifice ale proceselor reflectării vieții prin imaginea muzicală. Va trebui, în acest scop, să ne limităm la observații și fapte evidente, îndeobște cunoscute.

Mai întîi, sonorul muzical îndepărtîndu-se de sonorul nemuzical din natură nu a pierdut în mod absolut însușirile lui. Intonațiile muzicale păstrează încă mari posibilități de a sugera lumea înconjurătoare concretă.

Este bine cunoscut faptul că expresivitatea fără pereche a muzicii vocale are la bază, ca prototip natural, inflexiunile vorbirii emoționale. Dar nu numai muzica vocală este legată și poate aminti expresivitatea concretă a unor prototipuri sonore nemuzicale. Să ne gîndim la inflexiunile intonaționale și la expresivitatea unui instrument de suflat cum e oboiul, care se poate apropia atît de sugestiv adesea de expresivitatea vocii umane. Nu mai vorbim în această privință de instrumentele cu coarde, cu marile lor posibilități de a plasticiza „vocile" din natură. Dar chiar și orga, de pildă, cu sonoritatea ei atît de severă și aerian-abstractă, capătă, într-un coral de Bach, o căldură expresiv-umană neașteptată. Cît despre pian, este de ajuns să ne gîndim la oricare adagio din sonatele lui Beethoven (op. 28 la bemol de pildă). Cornii din simfonia „Vînătoarea" de Haydn ne sugerează și ei o imagine concretă din natură, deși simfonia nu are vreun fel de caracter programatic. Dar un *tutti* orchestral în fortissimo, la o cadență armonică caracteristică din punct de vedere expresiv! Dar un *morendo* liric la vioară solo! Dar un *accelerando* furtunos la orchestră, cu percuții sugestive! Dar o armonie colorată și fluidă a impresioniștilor! Iată o foarte mică parte din posibilitățile cu adevărat inepuizabile ale sonorului muzical de a sugera poezia intonațiilor din natură.

Dar, pe lîngă legătura cu prototipurile lor din natură, intonațiile muzicale — desenuri melodice, succesiuni acordice, combinații timbrale, ritmuri, tempo-uri, chiar structuri ale formei compoziționale, etc., etc. — capătă, în procesul creației, al dezvoltării sensibilității și gustului muzical, anumite semnificații oarecum convenționale, încep să funcționeze ca un fel de al doilea sistem de semnalizare, valabil la început numai în aria de răspîndire a culturii care le creează. Exemple sînt așa-zisele „formule melodice" ale folclorului sau alte „formule" cum ar fi de pildă cvintele „de vînătoare" ale lui Haydn din simfonia amintită, ritmo-melodii de dans ș.a.

În al doilea rînd, natura abstractă, generalizată, pe care elementele sonore muzicale o capătă

* Este locul să facem observația că reprezentarea spațială a raporturilor dintre sunete, ca raporturi de înălțimi, este improprie. Cauza este un fenomen de interferență între simțuri. Pe astfel de fenomene se bazează asociațiile cu reprezentări concrete din conștiință, folosite mult, mai ales în muzica cu program. Conținutul real al acestor raporturi sînt tensiunile armonice funcționale (psihice), și acestea din cauza naturii lor temporale nu pot reprezenta spațiul decît cel mult prin sugerări imprecise.

în cadrul categoriilor gîndirii muzicale le dă o suplețe cu adevărat proteică. Abstractele și foarte precis diferențiatele tensiuni armonice, ritmice, timbrale ș.a. devin capabile să plasticizeze tot atît de precis diferențiat, într-o imagine muzicală, emoțiile trezite de realitatea vieții, de evenimente, de trăirile unor idei etc. Așadar ele pot exprima tensiunile sufletești cele mai variate și intense. Dar înainte de a arăta mai concret cum se realizează aceasta în opera de artă muzicală, este bine să ne oprim puțin și asupra altor categorii ale gîndirii muzicale.

Să ne amintim ce atmosferă spirituală înaltă se creează neașteptat în ultima parte a simfoniei IX de Beethoven, atunci cînd, după pregătirea instrumentală care readuce fragmente tematice esențiale din părțile precedente, vocea umană începe să depene, într-o originală melodie, versurile „Odei bucuriei". Melodia rămîne aproape singură și totuși umple, sonor și psihologic (ca imagine artistică), tăcerea momentană a instrumentelor; mai mult, devine vizibil că tocmai aci, unde melodia rămîne aproape singură, începe culminația expresivă a întregii simfonii. De fapt, *melodia* sintetizează în modul cel mai concentrat cu putință toate elementele gîndirii muzicale de care am amintit, făcînd trecerea, saltul calitativ de la aceasta la expresia artistică muzicală. Așa se explică faptul că, singură, ea poate constitui o idee, o imagine, o operă de artă muzicală, pe cînd invers, nu. Un exemplu artistic excepțional îl avem în partea întîia din Suita I de Enescu, concepută în întregime la unison și care este, credem, cea mai bogat expresivă din toată suita. În același sens, melodia concentrează și întregul proces istoric prin care „forța esențială umană" se afirmă în „natura obiectului" sonor; căci reflectarea muzicală veridică a vieții are loc numai în unitatea dialectică a acestora, realizată pe diferitele trepte ale dezvoltării gustului și artei muzicale. Muzicologul sovietic I. Kremlev, care folosește prima oară consecvent termenul de „categorie a gîndirii muzicale" și care ne-a sugerat multe din ideile acestui capitol, arată rolul melodiei în felul următor: „Intonațiile melodiilor reflectă intonațiile realității nemuzicale și, în primul rînd, intonațiile vocii omenești. În melodie putem asculta varietatea fără sfîrșit a intonațiilor veseliei, tristeții, duioșiei, implorării, mîniei sau disperării. În ea pot trăi glasurile naturii, ecourile existenței reflectate și transfigurate în conștiința artistului muzician. Dar, totodată, melodia nu este o simplă copie a acestor intonații din realitate. Ea le generalizează logic, este frumoasă în armonia formelor ei, care reflectă armonia și atitudinea spirituală a unei gîndiri umane". („Probleme de estetică a muzicii" Moscova 1953). Dar nu numai melodia ci și toate celelalte categorii ale gîndirii muzicale sînt, așa cum am mai spus, generalizări logico-muzicale ale prototipurilor respective din natură și determină în măsuri diferite legătura imaginii muzicale cu aspectele sonore concrete ale vieții. Nu întîmplător deci, esteticienii reacționari, voind să nege natura reflectorie a imaginii muzicale, atacă tocmai melodia sau o transformă într-un pretext, într-un „element" al construcțiilor sonore formale, manifestări ale unei așazise „totale" și „unice" autonomii estetice a muzicii.

Despre tumultul de melodii în desfășurare independentă și unitară totodată a vocilor împletite *polifonic* sau despre tensiunea expresivă a unor înlănțuiri acordice într-o melodie *armonizată* ne vorbesc deosebit de pregnant în special marile creații corale a cappella.

Este însă nevoie să dăm cîteva lămuriri și despre „forma muzicală".

A înțelege, a trăi frumusețea unei opere de artă muzicală înseamnează mai întîi a urmări desfășurarea discursului muzical, a percepe clar-analitic toate elementele intonaționale — teme (ca ritmo-melodie), armonie, polifonie, timbre, dinamică, agogică etc. Dar aceasta este departe de a fi esențialul. Ca expresie vie a unei idei artistice unitare, discursul muzical se desfășoară după legile obiective ale reflectării vieții; nu putem, deci, înțelege ideea artistică dacă nu percepem și sintetic discursul muzical, în liniile sale mari, ale „formei muzicale".

Forma muzicală este, deci, un principiu logic-muzical al construcției compoziționale, este o schemă abstractă, în cadrul căreia se desfășoară discursul muzical și care constituie elementul inteligibilității globale, de ansamblu a acestuia.

„*Forma sonată*", de exemplu, — cea mai complexă dintre toate celelalte (suită, fugă, lied, temă cu variațiuni etc.) — este în sine doar una din schemele generale ale logicii desfășurării discursului muzical într-una din părți sau în mai multe părți dintr-o simfonie, sonată sau altă piesă construită în această formă. Caracteristic îi este faptul că ea transpune pe planul gîndirii muzicale (deci generalizează muzical) și un principiu al gîndirii dialectice — teză, antiteză, sinteză. Teza ar fi prima secțiune a formei, în care temele de caracter mai mult sau mai puțin diferit sînt expuse în contrast tonal (tensiune tonală); antiteza ar fi secțiunea de mijloc, în care are loc așa-zisa dezvoltare sau travaliul tematic — o confruntare artistică creatoare, expresiv-amplificatoare a caracterelor materialului tematic reprezentat mai mult prin fragmente, prin celule caracteristice; sinteza ar fi reexpunerea temelor inițiale, dar care, de data aceasta, în urma scoaterii la iveală a tuturor latențelor lor expresive săvîrșită în procesul „dezvoltării", apar într-o lumină nouă, ca elemente cu calități oarecum noi, văzute dintr-o perspectivă concluzivă, sintetică. Se afirmă în general că arta cu care a folosit Beethoven această „formă" în simfoniile, în sonatele pentru diferite instrumente și în cvartetele sale, nu a fost încă întrecută pînă azi. Repetăm însă că ceea ce determină nesfîrșita suplețe și capacitate a tuturor acestor „elemente" de a deveni expresive, limbaj artistic muzical, este tocmai natura lor logico-muzicală, funcțională.

Am arătat pînă aici cum au apărut, în procesul însușirii estetice a sonorului din natură, elementele limbajului, gustul și arta muzicii. Apare evident acum că, spre deosebire de artele plastice, unde ochiul determină perceperea analitică a obiectelor prinse static, într-un *spațiu real*, spre deosebire de literatură, unde fenomenele vieții sînt prinse și static și procesual, deci și *în spațiu și în timp, dar ambele nu reale ci reprezentate*, în muzică, natura sonoră a „obiectului", care există numai ca proces actual, și cea motrică, a impresiilor auditive — „forța esențială" — determină perceperea *temporală reală* a proceselor sonore muzicale. Așa se explică o serie de fenomene caracteristice activității de creație, receptare și executare a muzicii. Cel mai evident dintre ele este existența operei de artă muzicală numai în forma actuală, prin recrearea ei vie de către artistul interpret-executant. Așadar, datorită temporalității ei reale, aceasta există și acționează numai prin intermediul executantului și numai în timpul cît acesta o interpretează și o actualizează Fără interpretul-executant, opera de artă muzicală ar rămîne doar o virtualitate închisă în partitură.

Acum putem arăta, pe cît posibil concret, în ce mod are loc procesul reflectării și cum se receptează conținutul operei de artă muzicală. În general acesta are loc, ca în orice proces reflectoriu, printr-o interacțiune specifică a factorilor senzorial, afectiv, intelectiv. Se știe că în plastică și literatură factorul intelectiv acționează mai evident, prin reprezentări plastic-figurale și prin reprezentări conceptuale, determinînd o mare pregnanță a laturii lor reflectorii, ideologice. În muzică aceasta are loc numai în genurile vocale, adică în muzica însoțită de text literar În muzica cu caracter programatic și, mai ales, în cea fără program literar acțiunea intelectivului — dacă limităm această acțiune la reprezentarea conceptuală și de idei a realității — este mai greu depistabilă.

Cauza este, cum s-a spus, latura sonoră a imaginii muzicale, care în mod obișnuit nu poate vehicula idei și reprezentări concrete. Acest lucru este totuși posibil, pînă la un punct, în genul muzicii programatice (mai ales), prin procese asociative complexe între structurile sonore și anumite elemente acumulate în conștiință. Am mai amintit de aceasta mai sus, cînd am arătat că mijloacele de expresie, în procesul istoric socialmente determinat al reflectării muzicale, devin limbaj muzical, adică un fel de al doilea sistem de semnalizare, bazat însă nu pe reprezentările conceptuale sau pe cele plastic-figurale ale realității, ci pe elemente sonore cu totul specifice — abstracțiuni ale gîndirii muzicale, cu o precizie tot așa de mare în sfera tensiunilor emoționale ca și cea a conceptelor în sfera logicului. Muzicologa poloneză Zofia Lissa, plecînd de la unele studii sovietice și pe baza psihologiei pavloviste, a lămurit în linii mari rolul unor asemenea procese asociative în gîndirea și perceperea muzicii (Estetica muzicii, Berlin 1957). Vom arăta că în diferite genuri ale muzicii, aceste procese au loc permanent, reglînd și definind emoțiile muzicale.

În muzica vocală rolul celor trei factori psihici și, în special, al ideilor este evident. Faptul acesta a determinat din totdeauna pregnanța laturii ideologice și rolul deosebit al muzicii vocale și vocal-instrumentale în apariția și dezvoltarea unor idealuri artistice noi, legate de transformări sociale revoluționare. Lăsînd la o parte antichitatea și evul mediu, unde muzica vocală — profesională și cultică — a jucat rol de ideologie de stat, fiind sever reglementată, este de ajuns să ne gîndim la semnificația istorică complexă, artistică și ideologico-politică, a „certei bufonilor" de la sfîrșitul sec. XVIII în Franța sau la ce a însemnat totdeauna și va mai însemna un simplu cîntec de luptă pe planul istoriei, spre a ne da seama de funcția reflectorie și educativă adînc legată de viață a muzicii vocale. În cearta bufonilor, victoria formulei populare de operă („opera buffa") împotriva formulei „seria" — de curte — prevestea revoluția franceză de la 1789, iar „Cîntecul de partizani" (cunoscut la noi sub titlul „Marșul partizanilor") care, începînd din anii Marii Revoluții socialiste din Octombrie și pînă azi, continuă să se cînte oriunde clasa muncitoare dă lupta de eliberare socială, prevestește victoria finală a revoluției proletare. Explicație: Forța pregnant-ideologică a textului literar unită cu forța emoțională deosebită a muzicii creează, printr-o sinteză specifică, o expresivitate complexă, foarte directă și excepțional de mobilizatoare. (Nu întîmplător, deci, cîntecul și formele muzicale dramatice au iscat din totdeauna adevărate bătălii ideologice cu directe implicații politice.) De pildă, în perioada iacobină a revoluției franceze, un accent foarte puternic cade în creația muzicală pe genurile muzicii cu text. Cunoscutele cîntece populare care însufleteau masele pe baricadele revoluției, Marsilieza însăși, și alte cîntece republicane de luptă, fanfare imense precum și cantatele solemne, grandioase, scrise pentru diferite aniversări sau evenimente revoluționare, spectacolele dramatico-muzicale și concertele vocal-simfonice cu mase imense de executanți etc., au creat un limbaj și un stil de viață muzicală caracteristice concepțiilor și stării de spirit revoluționare. Nu întîmplător Beethoven preia, folosindu-le într-un spirit creator genial, procedee noi de expresivitate dramatică, pe care un Cherubini, muzician al revoluției franceze, le descoperise în activitatea sa creatoare din domeniul simfonic, vocal-simfonic și dramatic de scenă. Chiar și subiectul lui Fidelio este inspirat din aceeași sursă literară cu acela al unei opere de Cherubini cu substrat social-politic revoluționar.

Și, totuși, cîteva observații care urmează ne vor arăta că chiar în asocierea cu poezia se manifestă oarecum independent specificul reflectării muzicale. Într-o simplă formulă melodică din folclorul copiilor, într-un mic cîntec de leagăn, silabic și de un singur rînd melodic, cu puține versuri și cu nesfîrșite „lulu̇turi" sau

chiar într-un cîntec de mai multe rînduri melodice, accentul — la copii mai ales — cade cel puțin tot atît pe euforia ritmo-melodiei cît și pe înțelesul versurilor (adesea chiar fără înțeles). La unele opere corale mai complexe, perceperea clară a textului nu are rol hotărîtor în receptarea mesajului artistic. De multe ori ajunge pentru aceasta ideea generală a textului iar, cîteodată, cînd muzica „vorbește" singură, nici atîta. Dacă adăugăm la aceste observații faptul cunoscut al vehiculării mai multor texte pe aceeași melodie (așa cum se întîmplă des în folclor și în muzica de mase în general), ne dăm seama că aici este vorba de un anumit grad de independență pe care poezia și melodia unui cîntec le păstrează datorită, bineînțeles, deosebirii dintre manifestările naturii temporale a celor două arte. Specificul raportului subiect-obiect își spune aci clar cuvîntul. Astfel, putem să ne dăm seama de ce, în genurile vocale mai complexe, — epico-dramatic și dramatic — reflectarea veridică a vieții cere o cunoaștere deosebit de subtilă a mecanismului psihologic respectiv. Istoria genului dramatic muzical și a disputelor teoretice în jurul primatului textului sau muzicii — cu consecințele lor hotărîtoare în evoluția limbajului muzical al genului — arată clar acest lucru.

Cum are loc, însă, reflectarea realității în muzica instrumentală? Desigur, aici trebuie să ne așteptăm să descoperim modul de reflectare specific, caracteristic prin excelență muzicii, întrucît în acest caz nu mai avem conceptele vehiculate de text. Dar nu este tocmai așa. De la muzica vocală cu posibilitățile ei reflectorii pregnant ideologice pînă la muzica zisă pură, adică fără text sau vreun fel de idee literară, trecerea este departe de a fi bruscă. O bună parte din muzica instrumentală continuă să tindă spre suscitarea în conștiință a unor reprezentări concrete sau idei. Cum? Folosind în mod mai mult sau mai puțin descriptiv sau, uneori, și imitativ, mijloacele de expresie muzicală, astfel încît acestea să *evoce* sau să *sugereze* unele aspecte concrete din viață, în primul rînd pe calea asocierilor obișnuite.

Desigur, în astfel de genuri muzica își arată pe de o parte tendința ei organică spre concretul prototipurilor sonore nemuzicale din natură iar, pe de altă parte, tendința tot atît de profund organică — datorită elementelor ritmo-sonore ale limbajului, generalizate de logica muzicală — spre generalul emoțional, spre întruchiparea adevărului vieții în forme din ce în ce mai generalizate artistic. Se manifestă astfel (pe planuri din ce în ce mai înalte, bineînțeles) lupta continuă dintre frumosul natural al intonațiilor nemuzicale și frumosul artistic, al intonațiilor muzicale ce tind mereu spre forme noi de expresie. Această luptă duce la acea continuă mobilitate și transformare a limbajului muzical, care, cum vom vedea, are consecințe foarte mari pentru evoluția sensibilității și gustului muzical.

Intonațiile muzicale în general — motive, melodii tipice, armonii și combinații timbrale de culori sugestive, ritmuri plastic-caracteristice etc., — toate acestea, fiind legate de anumite aspecte sonore din natură sau pe baza semnificațiilor lor tradiționale convenționale, pot funcționa ca adevărate „semnale ale semnalelor", sui generis („limbaj" muzical propriu-zis), care sugerează sau evocă, cu mai multă sau mai puțină precizie, reprezentări concrete și, prin asocieri, semnificații ideologice. Exemple foarte cunoscute sînt partea întîia și marșul funebru din simfonia a III-a Eroica, de Beethoven sau partea întîia din simfonia VII. a Leningradului, de Șostakovici. Și, doar, acestea sînt opere fără program literar, construite după principiile logico-muzicale ale genului. Desigur, la fiecare din aceste două opere ideea generală indicată în titlurile respective a determinat tratări înnoitoare ale schemei formei și, în general, ale mijloacelor de expresie, precum și sfera asocierilor posibile. Dar sînt lucrări instrumentale care *tind* să provoace la fiecare pas interpretări concrete din ce în ce mai precise prin titluri și subtitluri frecvente. Cunoscute în acest sens sînt *Impresii din copilărie* de Enescu, cu titlurile fiecărei piese (Scripcarul, Bătrînul cerșetor, Pîrîul sub razele lunii, etc.) sau „Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski, cu titlurile respective (Porțile Kievului, Baba Iaga, Discuția dintre evreul bogat și cel sărac etc.). În general, procedeele evocative sau descriptive, care, mărturisit sau nu de către compozitor, ne evocă idei sau imagini reale, se bazează pe intonații „caracteristice", legate în conștiința noastră (prin sistemele de reflexe numite de către Pavlov stereotipe dinamice) de anumite realități. Tema principală din „Eroica" este un motiv care evocă un semnal militar de luptă (cu toate că e modificat și îmbogățit artistic). Marșul funebru din aceeași simfonie sugerează și el, prin însuși caracterul și atmosfera sa, o procesiune funebră a unui erou. Același rol de „intonații caracteristice", care pot da mai ușor semnificații de idei muzicii, îl au și intonațiile folclorice naționale. Romanticii, în dorința lor de a contura cît mai viu mesajul muzicii lor, au dezvoltat foarte mult aceste procedee creînd și genul „poemul simfonic" — adevărate simfonii, a căror logică interioară nu mai este muzicală propriu-zisă, ci urmărește, ilustrează, adesea chiar amănunțit, un program literar. Sînt cunoscute lucrările Don Juan și Till Buhoglindă de R. Strauss, Șeherazada de R. Korsakov.

Este de subliniat însă că, chiar și în muzica cu program literar, ceea ce rămîne hotărîtor din punct de vedere artistic, (adică trăirea frumosului și mesajului operei) este nu atît această lume de asocieri — pe care, de altfel, cu destulă imprecizie le poate provoca discursul sonor și care pot deveni, individual, comentarii foarte subiective, chiar arbitrare, explicabile în legătură cu iradiațiunile din creer (Pavlov) — cît atmosfera emoțional-poetică bine conturată. Indicația lui Beethoven la Simfonia VI, Pastorala, — „mai mult expresie a simțirii decît pictură" — rămîne mereu valabilă pentru adevăratul în-

țeles realist al muzicii programatice în general. Indiscutabil, atît în creația cît și în interpretarea genurilor muzicii cu program există pericolul alunecării spre imitație și ilustrare sonoră, care pot duce la naturalism. Dar mai greu de sesizat este pericolul devierii atenției auditorului de la esența adevărată a acestei muzici. Prin explicații literaturizate și fără raportare directă la expresia muzicală propriu-zisă, la semnificațiile ei poetice mai subtile și, în fond, mai bogate și mai active decît asocierile concrete, înțelese îngust, programul literar poate deveni un adevărat mijloc de a rătăci și inhiba reflexele firești ale gustului muzical. Se știe cu ce puțin se aleg din ascultarea muzicii cu program acei auditori care, greșit îndrumați, urmăresc cu orice preț surprinderea momentelor evocative sau descriptive doar în legătură cu fabulația programului. Se uită adesea că aici, nemaiexistînd nici firul conducător al textului din muzica vocală și nici cel al logicii proprii după care se desfășoară discursul muzical în muzica simfonică fără program, auditorul, greșit orientat numai spre asocierile literare, rămîne în mare măsură în voia subiectivității. Și, subiectivismul joacă un mare rol în mecanismul acestor asocieri tocmai fiindcă programul literar nu numai că le pregătește ci, totodată, le și circumscrie. Așadar, genul programatic, care are marea calitate de a îmbina forța generalizatoare emoțională excepțională a muzicii cu poezia imaginilor concrete ale vieții, implică, în anumite condiții, și unele primejdii de diminuare a specificului și, deci, a eficienței expresiei muzicii.

Și, totuși, ce rol mare poate avea muzica cu program în educația muzicală a copiilor și în inițierea adulților. Formarea reflexelor în legătură cu perceperea intonațiilor tipice, a ritmurilor caracteristice, a unor timbre și armonii etc., se realizează foarte ușor prin muzica cu program, pe baza asocierilor acestora cu elemente existente anterior în conștiință. Dar, din punct de vedere educativ-estetic rolul ei este și mai hotărîtor. Se știe că copiii percep, se emoționează și înțeleg cu mare ușurință imaginile concrete și, cu deosebire, pe cele ale fabulosului, grotescului etc., imagini care reușesc foarte bine în muzica cu program. Așadar, afară de formarea mai ușoară a unor deprinderi perceptive și aperceptive, muzica cu program transmite ușor copiilor emoții clare, care determină atitudini estetice clare. Să ne gîndim la soluția găsită de Prokofiev în povestirea muzicală „Petrică și lupul" sau la felul cum mamele povestesc copiilor basme, introducînd dialoguri muzicale ale personajelor (Capra cu trei iezi, de pildă).

Aceasta nu înseamnă, însă, deloc că muzica cu program ar avea o valoare educativ-estetică (din punct de vedere al forței reflectorii artistice) superioară celei fără program, așa cum există tendința să se creadă și, ca urmare, să se folosească în practica educației muzicale. Dacă prima are avantajul unei relative inteligibilități a semnificațiilor de idei și sentimente, a doua are avantajul unui mai bine definit și, deci, mai adînc răsunet emoțional specific-muzical.

(Avertizăm pe cititor că nu este vorba aci de o ierarhizare a genurilor din punct de vedere al *capacității lor reflectorii*, întrucît fiecare din ele reflectă viața în moduri diferite, cu avantaje și dezavantaje diferite dar cu eficiență pînă la urmă egală. Aici este vorba doar de o categorisire a *modalităților lor de reflectare*; mai precis, este vorba de o caracterizare a acestor modalități. Iar categorisirea este și ea mai mult didactică, întrucît limite precise între genuri nu există).

Imposibilitatea unor astfel de delimitări se vede și în muzica fără program. Într-adevăr, nu numai muzica instrumentală romantică cu sau fără program, ci și cea clasică, și cea contemporană folosesc intonații apropiate folclorului, muzicii maselor în general sau intonații intrate în conștiința muzicală a unei epoci și, cu deosebire, intonații ce evocă dansul sau își au izvorul în el. Dar, pe cînd muzica programatică folosește aceste elemente cu intenția de a evoca, sugera sau descrie, suscitînd mai mult sau mai puțin imagini *concrete* ale realității, muzica neprogramatică le folosește mai ales cu intenția de a valorifica creator latențele lor emoțional-muzicale, ținînd totodată seama și de rolul lor aperceptiv (un fel de fond de „idei") intonațional. În felul acesta muzica se leagă de tradiție și, în același timp își înnoiește expresivitatea prin influxuri de elemente noi și prin îmbogățirea mijloacelor de expresie, a limbajului. Astfel, rapsodiile și sonata III pentru pian și vioară de G. Enescu, datorită în primul rînd unei puternice expresivități și, totodată, unor clare caracteristici populare naționale, au căpătat o mare accesibilitate în țara noastră, intrînd totodată și în repertoriul universal. Este un proces asemănător cu cel care a dus la universalizarea marii culturi muzicale clasice din Occident, din Rusia și din alte țări. Astfel, părțile simfoniei clasice sînt la origina lor îndepărtată mici melodii populare, mai ales dansuri. Într-un allegro de simfonie în formă de sonată nu se mai văd urmele dansului popular *allemanda*, care i-a dat naștere; dar în alte mișcări imaginea dansurilor persistă, mult stilizată și generalizată ca expresie — *Scherzo*, de pildă, provenit din menuet. Unele din aceste mișcări au trăit și trăiesc încă cu denumirea și atmosfera dansului. Ex. *rondo*, *menuet* ș.a. În muzica noastră, părțile cu mișcare vioaie din simfonii, concerte instrumentale, cvartete, au adesea la bază dansuri populare romînești, fără să fie numite.

Așadar, în afară de caracterul național, în afară de intonații tipice intrate în conștiința muzicală, stilul și spiritul muzicii de dans sînt și ele o parte din izvoarele intonaționale tradiționale, pe baza cărora se pot comunica emoții adînci, clare ca sferă expresivă și cu bogată rezonanță de trăiri estetico-ideologice, menținîndu-se legătura cu fondul intonațional aperceptiv din conștiința maselor și fără tendința de a sus-

cita idei și asocieri concrete. Iar posibilitățile de a se folosi creator tradiția și de a se crea tradiții noi, mai bogate, sînt inepuizabile.

În acest sens, nici vorbă nu poate fi de o imperfectă sau imprecisă reflectare a vieții în muzică. Folosirea autentic-creatoare a fondului intonațional tradițional face ca fiecare parte de simfonie, de sonată, de suită etc., să poată fi înțeleasă fără echivoc într-o anumită sferă emoțională (eroic, tragic, grotesc, elegiac ș.a.) cu rezonanțe expresive și semnificații ideologice generale bine conturate, acelea din care au izvorît ideile muzicale ale operei. Acest lucru este confirmat și de faptul că unii compozitori declară ei înșiși așa-zisele „subiecte" sau idei generale pe care le întruchipează artistic muzical. Alteori astfel de subiecte sînt acreditate nu de către compozitori ci de către exegeți contemporani. Ele atestă caracterul reflectoriu al muzicii fără program, cu toate că această muzică nu suscită reprezentări legate de realitatea concretă. Este instructivă și revelatoare cunoașterea unor subiecte și denumiri ale operelor simfonismului clasic, modern și contemporan, pe care cititorii le pot afla din micile monografii științifice ce apar tot mai des la noi.

În unele cazuri muzica instrumentală tinde să excludă nu numai asocierile care ar putea suscita imagini concrete ale vieții, ci și sferele emoționale bine conturate, cu semnificațiile lor ideologice legate de categoriile estetice amintite (tragic, comic, eroic). Acesta este cazul, cu o parte din muzica instrumentală a lui Bach (preludiile și fugile, mai ales, unele partite, sonate ș.a.) și, în moduri diferite, cu multe lucrări ale simfonismului modern și contemporan (ex. simfonia de cameră a lui Enescu în mare parte). La Bach, de pildă, dincolo de satisfacția estetică deosebit de puternică provocată de desfășurarea riguros armonioasă a discursului muzical sonor, supusă în aparență numai logicii interioare a formei respective și a tehnicii polifonice, apare foarte clar și un conținut expresiv de o anumită semnificație umană foarte bine definită. Chiar și o simplă invențiune (Nr. 1 la două voci, de pildă) ne poate sluji ca exemplu. Mica temă-motiv de o măsură și jumătate, la început fără vreo semnificație expresivă pregnantă, evoluînd în curba celor două linii mari, clar conturate ale „formei" respective, devine repede deosebit de dinamică psihic, datorită transformărilor imitative care pun în valoare potențele plastico-motorice și armonice ale melodiilor. Cînd atinge punctul culminant al „formei", ea este o mică idee muzicală ce-și exprimă liber, pînă la sfîrșit, toată lumea de tensiuni emoționale închisă în ea. Cum le definim însă? Conceptele folosite pînă aci spre a defini expresia muzicală devin prea înguste; emoțiile comunicate avînd un caracter foarte generalizator, nu pot fi îngustate spre a încăpea în sferele categoriilor estetice generale; ca atare, ele nici nu pot suscita rezonanța de idei în legătură cu aceste categorii. Tot generalitatea foarte largă a acestor emoții muzicale determină și forma abstractă a expresiei lor artistice. Și, așa e firesc. La un înalt nivel de generalizare adevărul se exprimă abstract și concis. Se pierde ceva din farmecul concretului (cum ar fi cazul mai evident în muzica cu program de exemplu), dar se cîștigă în schimb mult în dezvăluirea adîncă a esenței vieții. Sfera acesteia fiind în cazul de față cea mai largă, emoția care o reflectă poate avea numai două sensuri: unul activ, expansiv (stenic), altul pasiv, depresiv (astenic). Primul afirmă, celălalt neagă viața. Și numai în cazul muzicii neautentice (fără talent) sau a muzicii formaliste, aceste două semnificații ale expresiei nu apar clar, nu există și, în orice caz, nu pot fi sesizate. În astfel de muzică, orice asociere cu altfel de elemente din conștiință, afară de aceste două sensuri generale, este aproape exclusă. În receptarea acestui fel de muzică au rol doar capacitatea de percepere analitică și sintetică a discursului sonor și fondul aperceptiv de idei generale în care cele două sensuri emoțional-muzicale pot răsuna.

În concluzie, muzica reflectă viața, în modul cel mai caracteristic, cu preponderența sferei emoțional-estetice; mai precis cu preponderența emoțiilor muzicale.

Iată acum, schematic, în ce constă procesul psihic al acestei reflectări. Se știe că stările emoționale, în general, nu reflectă fenomene reale ci atitudinea umană subiectivă, acordul sau dezacordul față de acestea. Emoțiile însoțesc orice activitate a omului și, ceea ce este deosebit de important pentru cazul nostru, chiar și activitatea lui spirituală, de gîndire, „căutarea adevărului de către om" (Lenin, Opere, vol. 20, p. 255; citat după Manual de psihologie de N. Teplov). Această legătură a emoțiilor cu activitatea explică în primul rînd trăsătura lor esențială, aceea de a reflecta viața în forme foarte generale, prin verdict pozitiv sau negativ, prin atitudine activă sau pasivă. De aci dinamismul, motricitatea psiho-fiziologică a tensiunilor emoționale (tensiuni și destinderi). Este evident, din cele arătate pînă aci, că natura sonoră a discursului muzical, cu dinamica desfășurării temporale reale a momentelor lui tonale — stabile și nestabile sau, într-un sens foarte larg, consonante și disonante, sensibilitate și echilibru — este deosebit de aptă să întruchipeze artistic procesele reflectării emoționale. Subliniem însă că în imaginea muzicală nu procesele emoționale în sine, dinamismul lor abstract ca atare (așa cum cred formaliștii) sînt întruchipate, ci conținutul lor reflectoriu, adică ceea ce constituie răspunsul conștiinței umane, verdictul ei, pe baza unui motiv ideologic de ordin estetic — etic — politic, la activitatea din afara sau dinăuntrul ei.

Așadar, tendința emoțiilor superioare de a reflecta foarte generalizat atitudinea estetică, ideologică, etică, își găsește, în structura pe cît de concret sensibilă tot pe atît de abstractă a elementelor discursului muzical cea mai firească întruchipare. Așa se explică faptul că, vocală sau instrumentală, muzica realistă tinde

să excludă din ce în ce mai mult aspectul individualist, neesențial al „motivelor" care ar putea determina verdictul artistico-emoțional și să realizeze maximum de unitate dialectică între concretul-sensibil sonor și generalul abstract al conținutului imaginii muzicale. Putem înțelege acum și pentru ce procesele emoționale superioare (sentimentele estetice, morale, intelectuale), fiind determinate și reglate de motive ideologice, au loc mai mult în cortex. Apare clar că tendința organică a muzicii spre generalizări largi ale expresiei (conținut și formă) implică, în perceperea ei de către auditor, înlăturarea treptată a asocierilor cu elemente intelective extra-muzicale și asocierea din ce în ce mai mult a structurilor sonore în ele; putem înțelege pentru ce memoria (adică recunoașterea elementelor tematice și reprezentarea lor auditivă) devine treptat latura intelectivă (în sensul logic-muzical) cea mai pregnantă a muzicii; (reamintim că structura logico-muzicală a discursului muzical nu constituie sursa laturii ideologice a muzicii fără text sau program; ea determină însă conturarea precisă a emoțiilor muzicale și, prin aceasta, indirect, rezonanța lor de idei); putem înțelege pentru ce latura instructivă a educației muzicale trebuie să-și pună ca obiectiv prim, formarea deprinderilor de percepere conștientă a limbajului muzicii, ca singura cale firească de a se ajunge la receptarea mesajului ei

Așadar, forța educativ-estetică specifică a muzicii stă în emoția muzicală și în conținutul de idei explicite la muzica cu text; la muzica instrumentală această forță constă în rezonanța ideologică din ce în ce mai generală a emoțiilor muzicale (adică a „motivelor" ideologice care au determinat verdictul, atitudinea emoțională pozitivă sau negativă față de o idee, un fapt etc.). Emoția muzicală și rezonanța ei de idei are o conturare de o precizie specifică, corespunzătoare preciziei tensiunilor psiho-fiziologice provocate de structura fizică și logico-muzicală a elementelor sonore ale imaginii muzicale.

Așadar, plecînd de la o *anumită* precizie de idei a reflectării în muzica vocală, trecînd prin muzica programatică, în care mijloace muzicale cu intenții mai mult sau mai puțin descriptive, ajutate de sugestii literare, acționează în sensul ambelor tendințe — spre imagini concrete, intelective și spre atmosferă poetico-emoțională bine conturată psihologic — muzica tinde mereu spre o precizie proprie specifică, aceea a emoției muzicale.

În general experiența confirmă faptul că receptarea complexă, afectivă și ideologică a unei opere muzicale, are loc întotdeauna cînd aceasta este autentică și că, întotdeauna în această situație, semnificația operei se înscrie subiectiv în aceeași sferă ideologică din ce în ce mai largă, determinată de sfera ei emoțională, deși interpretările subiective concrete — bazate pe asocieri — ar putea diferi. Dar, acest lucru se explică nu numai prin reflectarea emoțională specific muzicală, ci și prin faptul că limbajul muzical al unei epoci se formează și el istoric, o dată cu gustul muzical, iar acesta, la rîndul său, o dată cu concepția de viață, cu idealurile social-politice și artistice înaintate ale epocii.

Deci, în afară de inteligibilitatea ideologică propriu-zisă a operei de artă literară și a unor arte plastice — există și o „inteligibilitate emoțională" specific muzicală, caracteristică în mod deosebit muzicii fără text și program și care rezultă tot din interacțiunea specifică a acelorași factori psihici ce acționează în orice proces reflectoriu.

Iată cîteva consecințe ale specificului muzicii văzute prin prisma rolului ei educativ-estetic.

Vagul în muzică nu poate veni, ca în orice altă artă de altfel, decît dintr-o concepție antirealistă, din lipsă de măiestrie sau talent. Așadar, eficiența educativ-estetică a muzicii depinde în primul rînd de semnificațiile, de mesajul operei și de autenticitatea ei artistică (forța emoțional estetică în sens psihologic); în al doilea rînd, de capacitatea auditorului sau executantului de a o percepe și înțelege.

Se poate deduce acum, ce dăunătoare sînt pentru punerea în valoare educativ-estetică a muzicii acele concepții care, înțelegînd dogmatic teoria reflectării artistice, și reducînd vulgarizator, la o schemă generală, întreaga problemă a expresiei în diferite arte, caută cu orice preț „conținutul de idei și sentimente" al operei de artă muzicală în forme pe care adesea muzica nu le poate vehicula. Și, atunci cînd, inevitabil în asemenea cazuri, apar greutăți de neînvins, se trece la o altă „formulă", încă mai hazardată prin sămînța idealistă pe care o conține, formula „vagului", a „impreciziunii" expresiei muzicii în general, și la unele genuri muzicale, în special. O manifestare tipică a acestor vulgarizări este *literaturizarea* expresiei muzicale — un fel de a privi muzica din afara ei, fie tezist-dogmatic, fie diletantic pur și simplu.

Desigur, mult mai periculoase sînt concepțiile idealiste asupra imaginii muzicale, întrucît ele fundamentează formalismul, crearea de opere muzicale intenționat rupte de viață.

Plecînd de la Eduard Hanslick, cunoscutul estetician vienez de la sfîrșitul secolului trecut, filozofii și muzicienii formaliști consideră că atunci cînd muzica încearcă să exprime ceva din sfera vieții — imagini concrete sau idei — ea nu mai este „pură". Ei consideră că, neputînd vehicula vreun fel de imagini concrete sau idei, muzica trebuie să tindă la o presupusă puritate abstractă, să se exprime numai pe ea însăși. Baza acestei exprimări ar fi o presupusă esteticitate naturală a sunetului muzical. În acest fel s-ar realiza o artă complet ruptă de realitatea înconjurătoare, legată numai de frumosul pur, de esteticitatea pură a formelor muzicale abstract construite. Deci idealul formalist înseamnă o expresie a unui presupus „frumos" autonom, fără vreo legătură cu esența vieții.

Gisèle Brellet, o erudită muzicologă franceză, autoarea unor impunătoare tomuri consacrate specificului expresiei muzicale („Le temps

musical" Paris 1947) aduc bogate și pătrunzătoare observații în legătură cu natura temporală a muzicii. Plecînd însă de la teoria formalistă a lui Hanslick și de la alte teorii idealiste, G. Brellet încearcă fundamentarea teoretică a unei muzici ce „ar realiza mirajul unei arte pure, care nu ar exista decît în virtutea formei ei pure". Rădăcina reacționară, de clasă, a acestor teorii o cunoaștem. Iată însă cum arată expresia lor artistică tipică.

Toate tehnicile atonaliste — dodecafonismul serial în primul rînd — ca sisteme exclusive și exclusiviste, neagă principial expresia muzicală bazată pe categoria logică cea mai importantă a muzicii — tonalitatea. Aceasta înseamnă că atonalismul renunță la tensiunile clar precizate și puternice ale sistemului tonal, tensiuni care constituie tocmai baza emoției muzicale în orice gen al muzicii. Excluzînd emoția muzicală, atonaliștii exclud orice posibilitate de a exprima umanul — adică tocmai obiectul oricărei arte. Ei admit numai tensiunile naturale, existente în însăși structura sunetului muzical. „Subtilitatea" acestor tensiuni este însă de așa natura, încît ele sînt lipsite de pregnanță, devin aproape imperceptibile, neutre. Nu se poate sesiza vreo emoție sau idee. Firește, rezultatul este sentimentul de neant psihic, dezumanizarea vieții și artei. Așadar, ca sistem exclusiv, atonalismul trebuie respins tocmai pentru că are la bază concepția idealistă și formalistă a frumosului muzical autonom fără legătură cu activitatea gîndirii și emoțiilor ca moduri de reflectare a adevărului vieții. Dar diferitele tehnici atonaliste ca atare nu pot fi respinse din principiu: în concepții mai lărgite ale „tonalității", ele ar putea fi armonizate în felul lor și, astfel, ar putea deveni moduri noi, îmbogățiri ale mijloacelor de expresie muzicală. În acest sens muzica expresionistă, în mare măsură atonală, a lui Alban Berg se deosebește principial de cea a lui Anton Webern, care este formalistă.

Așadar, nu se poate spune că experiențele atonaliste ar putea să fie lipsite de un anumit rol, că nu ar putea îmbogăți gîndirea muzicală și, deci, mijloacele ei de expresie. Dar acest rol este în practică foarte redus tocmai din cauza concepțiilor antirealiste care stau la baza unor creații zise de avangardă, chiar atunci cînd acestea nu sînt formaliste ca principiu. Adevărata inovație în domeniul expresiei muzicale a fost din totdeauna rezultatul unor experiențe creatoare autentice, cerute de o gîndire artistică realistă, legată organic de realități, concepții de viață și gusturi artistice noi. De aceea cele mai multe din experiențele formaliste nu vor rămîne în istorie nici măcar ca atare. De altfel și azi, cînd are loc o recrudescență a concepțiilor și creației formaliste, în multe țări apusene ideile și muzica formalistă au o circulație destul de redusă și, aceasta chiar și printre muzicieni.

Estetica idealistă vede în apariția concepțiilor și artei formaliste doar o reacție la excesul romanticilor în a exprima și reda viața sub aspectele ei cele mai concrete sau de a traduce prin concepte, obiectiv, tot ce spune muzica. În realitate concepțiile și muzica formalistă reprezintă un aspect concret al tendinței generale a societății burgheze, în perioada putrezirii ei, de a lipsi arta de conținutul ei uman, de forța ei expresivă adevărată. Voind să vadă în muzică esteticul pur, autonom, ei reduc bucuria artistică la latura senzorială și la satisfacția intelectualistă, pe care structurile logico-muzicale infinit complicabile ale elementelor formei sonore muzicale o procură unor conștiințe claustrate în asemenea concepții. Afară de însăși natura abstract-speculativă a acestor elemente, la răsunetul relativ mai mare pe care estetica formalistă îl are în muzică mai contribuie și latura tehnică accentuată a educației muzicale instrumentale. Hedonismul senzorial-intelectualist al gusturilor muzicale moderne decadente scoate la lumină în lumea muzicii tocmai pe muzicienii proveniți dintre copiii talentați în primul rînd din punct de vedere *tehnic*. Aceștia, atunci cînd nu sînt talentați și în sensul sensibilității și fanteziei creatoare, rămîn realmente limitați la viziunea și la gustul jocului quasi-gratuit cu elementele gîndirii muzicale, care alcătuiesc latura abstract-științifică, atît de ademenitoare, a muzicii. Desigur, pe baza acelorași condiții social-istorice apare și tipul amatorului supra-rafinat. Întocmai ca și compozitorul de același tip, acesta urmărește mereu satisfacția hedonică a unei expresii pure prin ineditul formal, sfîrșind cu fiecare experiență prin a rămîne la una și aceeași emoție săracă, neesențială din punct de vedere estetic.

Din acestea, mai apare evident în ce constă greșeala de principiu metodologic aproape generală azi în educația muzicală a profesionistului și viitorului amator. Accentuîndu-se de la început excesiv latura instructivă (științifică și tehnică) rămîne pe un plan secundar latura esențială — sensibilitatea, gustul și bucuria frumosului artistic în toată plenitudinea sa, adică tocmai singurul mobil posibil al interesului pentru latura instructivă în cazul educației muzicale a tuturor copiilor în școala de cultură generală. La noi, această concepție, împrumutată de mult din Apus, a domnit o vreme, cu toată evidența rezultatelor ei slabe, sau de-a dreptul negative, obținute în școala de cultură generală și consemnate în istoria pedagogiei noastre muzicale (vezi G. Breazul „Patrium Carmen" București 1940). Premisele teoretice de mai sus indică în mod clar punctul de vedere metodologic just în abordarea acestei probleme de educație. Într-un proces educativ muzical de orice formă, atît al viitorului profesionist cît și al viitorului amator, toate mijloacele respective trebuie să fie folosite în primul rînd în vederea realizării unui scop esențial, educativ-estetic. Aceasta înseamnă deșteptarea și formarea sensibilității și gustului muzical orientate estetic spre valorile de conținut, spre bucuria de-

plinei lor receptări şi spre conştiinţa estetică, a atitudinilor şi preţuirii operei de artă prin prisma unui ideal de artă şi de viaţă. De altfel numai aşa putem avea „punctul de sprijin" care ne dă posibilitatea, perspectiva înţelegerii diferitelor stiluri şi idealuri artistice istorice. În acest fel însăşi latura instructivă, necesară în măsuri diferite profesioniştilor şi amatorilor, capătă soluţii metodice noi, adecvate, eficiente. Punctul de vedere educativ-estetic în educaţia muzicală este hotărîtor pentru contribuţia artei sunetelor la educaţia comunistă, fiindcă numai aşa se poate lega cu adevărat muzica de viaţă.

Cu acestea atingem alte aspecte legate de practică ale teoriei imaginii muzicale — interpretarea operei de artă muzicală de către cel ce o execută şi interpretarea ei de către cel care o ascultă.

Interpretul-executant este al doilea părinte al operei de artă muzicală. Opera, concepută, apoi realizată în partitură, rămîne (într-o oarecare măsură chiar şi pentru compozitor) o „idee", o virtualitate, pe care o împlineşte, căreia îi dă viaţă, existenţă deplină cu toate calităţile ei, executantul. Misiunea operei, care este aceea de a comunica mesajul ei unui public, se realizează numai prin intermediul acestuia. Cu vocea sau cu instrumentul, interpretul desfăşoară, transformă în *act* sonor (temporal-real) ideea artistică din partitură. Atît executarea cît şi ascultarea operei de artă muzicală sînt o recreare reală, o actualizare a acesteia prin fenomenul cunoscut al „cîntului interior". Numai că la executant, cîntului interior i se adaugă şi „gestul exterior" corespunzător, în timp ce la auditor el rămîne în forma de „gest interior" (vezi Gisèle Brellet „L'interprétation créatrice" Paris 1952). Aceste „gesturi" sînt activităţi motrice reale, multiple şi complexe. Prin ele muzica îşi prelungeşte activ existenţa, este o participare, într-o oarecare măsură, la însuşi procesul creator care i-a dat naştere. Desigur, la auditor fenomenul nu are aceeaşi pregnanţă şi fidelitate ca la executant, dar natura sa este aceeaşi. Se poate înţelege din aceste date că interpretul-executant nu poate schimba esenţa operei, aceea dată de compozitor şi încorporată în ea. Totuşi schimbări subiective neesenţiale sînt posibile prin *interpretarea personală* a elementelor dinamice, agogice, ritmice etc. Zofia Lissa (vezi op. citat) continuă aceste observaţii cu precizarea că posibilităţile interpretărilor subiective vor fi cu atît mai reduse cu cît claritatea şi simplitatea expresiei unei opere le vor restrînge mai mult.

Explicarea coloraturii voliţionale a emoţiei muzicale prin legăturile fireşti dintre afecte şi voinţă se precizează mai mult dacă ţinem seamă de această formă specifică *actuală* şi deci recreatoare, pe care o implică trăirea autentică, completă a operei de artă muzicală de către un auditor (tensiuni şi destinderi, accelerări şi încetiniri, creşteri şi descreşteri — toate comune stărilor afective în general şi muzicii).

Pe baza tuturor acestor premise se poate înţelege în linii mari ce ne spune şi cum ne spune muzica, adică modul cum ea reflectă viaţa şi cum acţionează asupra vieţii prin conştiinţa estetică. Un om care intonează în tăcere, transfigurat, o melodie sau o murmură fredonînd-o; o mulţime care o cîntă într-o acţiune eroică sau solemn, la o sărbătoare; un public care o ascultă concentrat, transpus, ca operă de artă în sala de concert, la radio sau altfel, — toate aceste moduri de a ne însuşi opera de artă muzicală înseamnă interpretări, comentarii şi atitudini în care se manifestă mesajul acesteia. Armonia imaginii sonore muzicale determină răspunsuri similare, amplificate subiectiv atît prin rezonanţe emoţionale de idei cît şi prin rezonanţe voliţionale. Subliniem factorul *subiect*. Aceasta, spre a preciza că principiul receptării şi interpretării operei de artă muzicală pe baza perceperii fidele, complete a elementelor expresiei sonore, obiective despre care s-a vorbit mai sus, nu înseamnă nicidecum o invitaţie la înlăturarea sensibilităţii psihice, la înlăturarea unui *anumit* subiectivism — gîndire, sentimente, imaginaţie. Fără acestea, de altfel, trăirea artistică în general ar fi fără sens. Mai mult. Muzica, pentru a fi înţeleasă mai uşor, are nevoie de explicaţii prin care imaginaţia auditorului sau a interpretului să fie stimulate, orientate spre *anumite* sfere emoţionale şi de idei, acelea voite de compozitor sau acreditate de experienţa cunoscătorilor.

O astfel de pregătire are valoare, însă, numai dacă este cu adevărat aperceptivă, adică dacă se leagă nemijlocit de elemente ale imaginii exemplificate sonor. Cînd comentariile, interpretările, explicaţiile, nu vin din interiorul muzicii, ele pot dezorienta, deruta sau chiar inhiba reacţiile firesti ale sensibilităţii şi gustului artistic.

Fără astfel de exegeze precise, cum ar fi posibil ca auditorul şi interpretul să fie orientaţi spre înţelegerea esenţei expresive comune de pildă lui Mozart, în ultimele lui opere, mai ales, şi lui Beethoven (ideile umaniste ale sfîrsitului secolului XVIII şi începutului secolului XIX) şi, totodată, deosebirilor sensibile de gust ale epocii, deci şi de stil şi, în esenţă, de amploare şi pregnanţă a concepţiilor lor estetice? Cum s-ar putea orienta imaginaţia şi ideile interpretului-executant şi ale celui care ascultă spre înţelegerea viziunii umaniste caracteristice romanticilor — sinceră, învolburată dar fără drum de ieşire, cîteodată cam declamatoare şi, chiar (la romantismul tîrziu), de esenţă mic burgheză — fără „contextul" istoric al înăbuşirii treptate a glasului revoltei în secolul respectiv? Cum s-ar putea sublinia mai bine contrastul dintre muzica decadentă contemporană şi cea a realismului socialist fără o exegeză, argumentată pe muzică, concret, a viziunilor filozofice cu consecinţele lor practice ale celor două lumi în luptă azi?

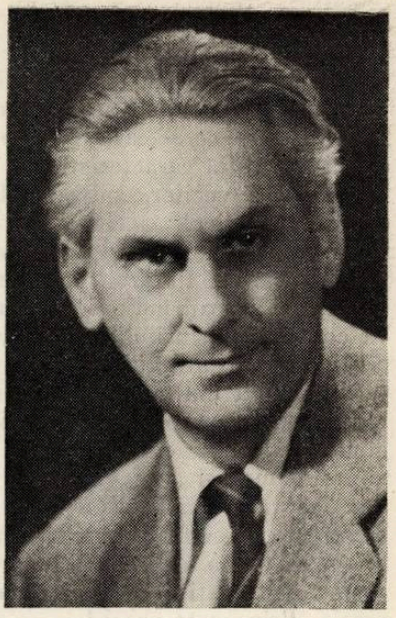
Acestea sînt, în general, bazele teoretice ale formării gustului şi idealului estetic socialist prin muzică.

Acest articol — extras din volumul EDUCAŢIA ESTETICĂ, în pregătire la Institutul de filozofie al Academiei R.P.R., — va *continua în numărul viitor.*

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Octet pentru suflători, două viole și pian de Tudor Ciortea

de A. PORFETYE



În timp ce genul muzicii simfonice abundă în lucrări care au la bază un program, fie literar, fie enunțat doar în cîteva cuvinte, muzica de cameră este mai săracă în asemenea piese și aceasta datorită, în primul rînd, faptului că muzica de cameră, cu restrînsul aparat instrumental, nu posedă întotdeauna mijloace suficiente pentru sugerarea veridică a unei desfășurări literare ample.

A sugera plastic, avînd la dispoziție doar cîteva instrumente, o variată gamă de imagini poetice, nu este un lucru ușor. În aceasta trebuie căutată explicația de ce compozitorii au abordat în mai mică măsură, în creația lor, muzica de cameră cu program.

În literatura romînească există asemenea lucrări, e drept, puține la număr. Acestora li s-a alăturat recent octetul pentru suflători, două viole și pian „Din isprăvile lui Păcală" de Tudor Ciortea.

Autorul lucrării are în domeniul muzicii de cameră o bogată experiență dînd la iveală, în cursul ultimilor ani, o serie de lucrări valoroase, îmbrățișate cu căldură de către interpreți. Ceea ce caracterizează aceste compoziții este sinceritatea expresiei, limbajul direct, adăpat la izvoarele muzicii populare — fără să imite însă graiul ei — o permanentă preocupare pentru găsirea unor noi mijloace de expresie dar bazate, întotdeauna, pe stilul său personal anterior. Astfel, fiecare lucrare se prezintă ca o nouă față, o altă înfățișare a compozitorului.

Poate tocmai în această preocupare de a nu se repeta, de a evita șabloane și formule constă secretul prospețimii și tinereții ce respiră muzica de cameră a lui Tudor Ciortea.

Octetul, compus în anul 1961, se înscrie și el pe această linie.

Tudor Ciortea s-a inspirat pentru această lucrare din cunoscuta poveste populară despre isprăvile lui Păcală în tălmăcirea lui Petre Dulfu. Pentru redarea conținutului propus, compozitorul și-a ales o formație destul de originală : la cvintetul de suflători obișnuit (flaut, oboi, clarinet, corn, fagot) se adaugă două viole și pian.

Cu toate că în partitură se află înscrise, ca un fel de motto, fraze luate din poveste ce au rol de plasare a acțiunii muzicale în timp și spațiu, autorul nu urmărește textul literar cu strictețe și nici nu-l ilustrează pur și simplu, ci încearcă să caracterizeze diferite personaje din poveste și să exprime starea lor sufletească în anumite momente cruciale din acțiune. Astfel este evitat pericolul ce prezintă o descriere amănunțită a unor imagini poetice prin sunete, procedeu ce destramă tectonica muzicală, înlocuită, în asemenea lucrări, printr-o logică din afara muzicii avînd rol de a susține scheletul construcției. Asemenea procedeu duce mai întotdeauna la naturalism.

În Octet, discursul se desfășoară exclusiv după legile specific muzicale iar programul, după care s-a ghidat compozitorul în decursul procesului de creație, are menirea de a ajuta pe auditor la înțelegerea conținutului expresiv. Pe acest plan, Octetul se întîlnește cu poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, cu care are anumite puncte comune, datorate, în primul rînd, asemănării celor doi eroi : Păcală și Till Eulenspiegel. Dar cum Păcală, întruchiparea spiritului optimist, vesel, glumeț al poporului romîn, care s-a născut din dorința acestuia de a biciui nedreptățile sociale, este localizat într-un anumit spațiu geografic și un anumit timp, așa și muzica lui Ciortea este adînc ancorată într-un mediu muzical ce se află doar într-o singură parte a lumii : țara noastră. Deci înrudirea cu cunoscutul poem al lui Richard Strauss trebuie căutată pe un alt plan : în asemănarea conținutului de idei, exprimat de către fiecare autor în mod diferit.

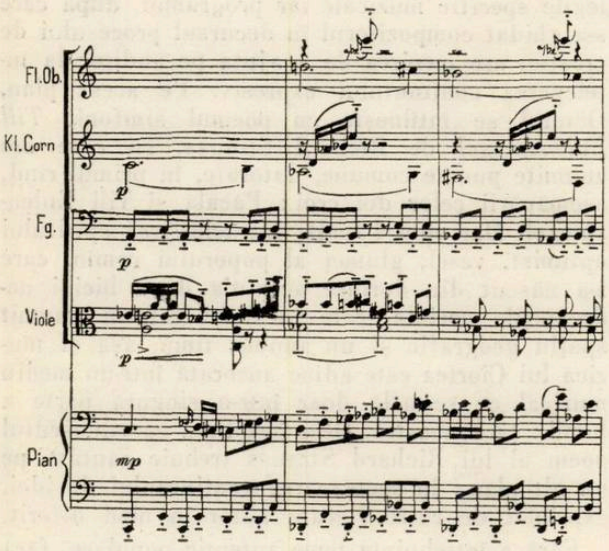
Fără a întrebuința teme autentic populare, fără a crea unele în spiritul acestora, compozitorul a reușit să imprime atît temelor luate izolat — fără straiul armonico-polifonic și instrumental — cît și lucrării întregi, acea fizionomie care este specifică muzicii noastre.

Ceea ce ne surprinde după audierea lucrării este variata gamă a umorului și a veseliei ce-și găsește exprimarea. De la un umor fin, ascuns, aproape insezisabil în Marșul funebru din partea a doua, la izbucnirea unei cascade de rîsete și pînă la ironia sarcastică sînt folosite felurite nuanțe, chemate să înfățișeze starea psihică a eroului în anumite momente ale aventurilor sale, atitudinea sa față de diferite probleme sociale.

Valoarea Octetului constă și în faptul că substanța muzicală rezistă și atunci cînd nu este cunoscut programul în toate detaliile sale, conținutul expresiv dăruindu-se cu ușurință.

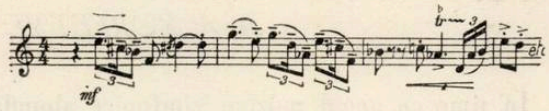
Celui care cercetează partitura i se dezvăluie o altă trăsătură caracteristică a lucrării : mișcarea interioară a vocilor, animatorul principal al discursului muzical, acela care conferă partiturii viață. Există un principiu în muzica de cameră potrivit căruia fiecare voce trebuie să-și urmeze drumul ei. Încadrîndu-se în conceptul general, ea va contribui, prin individualitatea ei, la formarea caracteristicii stilului lucrării respective. Tudor Ciortea, aplicînd acest principiu cu strictețe, a reușit să creeze o partitură plină de viață. Spunînd acestea, nu ne gîndim la suprapunerea mai multor teme (și acest procedeu își găsește foarte des loc în paginile Octetului) ci la acele linii secundare, mici fragmente — cărămizi, ornamente ce au rol de a îmbrăca scheletul melodic — căpătînd aci înfățișarea unor teme scurte cu contur precis. Prin acest procedeu se obține dinamizarea discursului muzical, verva deosebită prezentă în întreaga lucrare.

Pentru exemplificarea celor spuse ne vom opri asupra unui fragment ales la întîmplare, din partea I-a. Asemenea momente pline de forță sugestivă, plasticitate, se pot întîlni aproape la fiecare pagină.



Melodia principală (tema a doua din partea I-a) este la pian (mîna dreaptă) ; viola întîia însoțește pianul, partea ei fiind ritmic ușor variată. Fagotul împreună cu pianul (mîna stîngă), printr-un mers caracteristic de optimi, dinamizează discursul. Cornul intonează o mică temă în valori mai mari, preluată, în măsura următoare, de către oboi ; viola a doua contribuie cu un suport armonic iar clarinetul și flautul realizează un motiv sprințar de ornament. Iată un exemplu care vorbește de la sine !

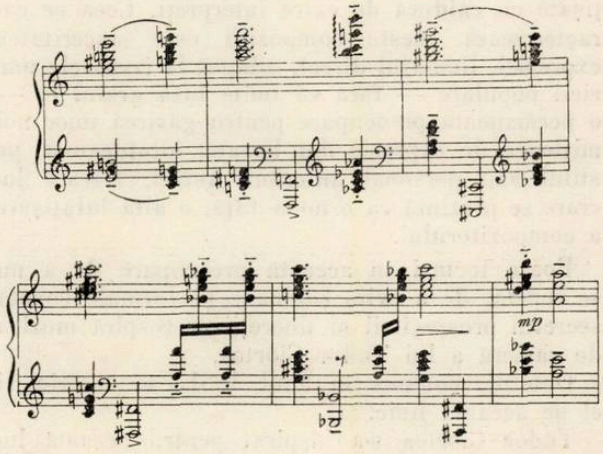
O altă caracteristică ce merită a fi relevată este varietatea ritmică prezentă nu numai în viața lăuntrică a temelor luate izolat ci și ca rezultat al suprapunerii diferitelor linii instrumentale. Tema principală, ce evocă pe eroul nostru Păcală, temă ce va genera substanța muzicală a unei bune părți din lucrare, ne poate servi ca exemplu în sensul de mai sus.



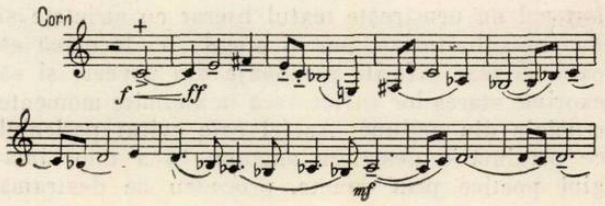
În decursul lucrării compozitorul folosește în permanență procedee polifonice : imitații libere, canoane, augmentări și diminuări ale temelor, strette etc. culminînd, în ultima parte, într-o fugă dublă.

Lucrarea este alcătuită din cinci părți

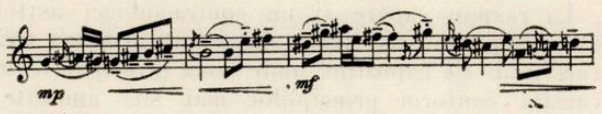
Partea întîi, în formă de sonată, avînd la bază două grupuri de teme, ne face cunoștință cu eroul nostru și cu principalul său adversar : popa. Aspectele primului cu fizionomia sa zburdalnică, umorul său specific, care uneori merge pînă la grotesc, sînt redate prin prima parte a grupului principal de teme (exemplul 2). Desele triluri la instrumentele de suflat, care parcă reprezintă rîsetele șăgalnice ale eroului, potențează starea de veselie și voie bună. Apoi, după un mic travaliu, ni se înfățișează alte trăsături ale lui Păcală : latura eroică și cea meditativă, e drept, mai puțin dezvoltată la el. Pianului îi este încredințată o temă generoasă în valori mari, ce ne dezvăluie caracterul eroic al șăgalnicului Păcală.



Dar nici de data aceasta nu dispare cu totul umorul. Trilurile lungi la violă și intervențiile glumețe ale suflătorilor trădează fața lui adevărată. Această temă, apărînd la corn, se transformă în curînd primind, de data asta, ușoare nuanțe de meditație ce vor să exprime reflecțiile lui Păcală asupra nedreptăților în mijlocul cărora trăia.



După o mică punte, formată din elemente aparținînd primei teme, tema a doua ni-l înfățișează pe popa ca fiind fățarnic, zgîrcit și răutăcios.



Pe plan muzical acest personaj este realizat prin dezvoltarea elementului cromatic de esență modală.

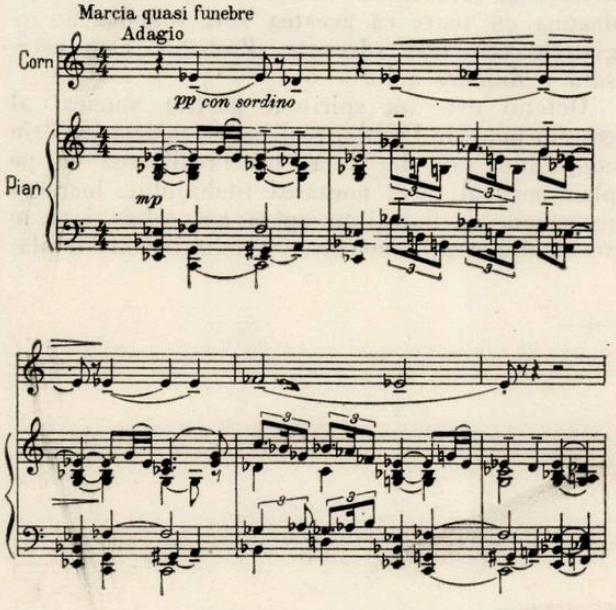
Mai este de amintit un episod în care fagotul, prin salturi aproape acrobatice, parcă sugerează hora ce se încinge în partea a treia.

Confruntarea temelor în dezvoltare nu se face conform principiului clasic. Este mai degrabă o dezvoltare ritmică, foarte pregnantă, a temelor ce are rolul de a dinamiza continuu substanța muzicală, sugerînd cearta între cei doi vrăjmași. În locul reprizei apare o mică concluzie ce încheie prima parte.

Împreună cu personajele principale am luat cunoștință și cu întregul material tematic din care este construită lucrarea. Toate temele de bază reprezintă variante, mai mult sau mai puțin îndepărtate, ale celor trei teme principale, astfel încît lucrării îi este imprimat un caracter ciclic.

În continuare asistăm la cunoscuta scenă din biserică : Păcală, prefăcut mort, întins pe catafalc așteaptă apariția hoților.

Pianul intonează tema principală derivată din prima temă a lui Păcală (vezi exemplul 2) ce capătă aci o nouă înfățișare : un marș funebru. Cornul preia, parcă, rolul de bocitoare. Atmosfera e apăsătoare, tristă, dar trioletele din măsura a doua, preluate identic din versiunea originală, ne arată că totul nu este decît o farsă.



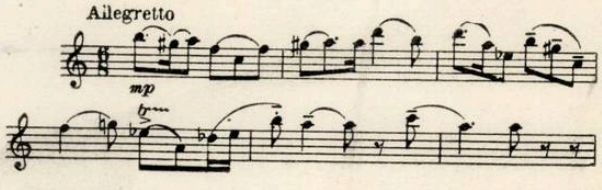
Apoi, cornul preia tema accentuînd încă puțin nota de fals tragic. Din cînd în cînd, și suflătorii din compartimentul înalt al formației întrerup firul muzical principal prin aruncarea în discurs a unor motive jucăușe. Totul merge lent spre punctul culminant : spaima hoților și fuga acestora lăsînd prada lor lui Păcală. La tumultul muzical participă toate instrumentele, fiecare folosind mijloacele cele mai indicate (registre, tehnica instrumentală etc.) la obținerea unui maximum randament. Triumful lui Păcală, sugerat cu ajutorul temei prime (la pian), pune capăt scenei.

Partea a treia, cu caracter de joc, se bazează pe un ritm pregnant de 4/4 caracteristic brîului. Pe cînd celelalte instrumente sugerează un acompaniament, flautul pregătește intrarea temei ce se profilează treptat atacată fiind, apoi, de clarinet. Fluierul fermecat al lui Păcală („și oile jucară ca smintite") face ca hora să se încingă tot mai mult. Pianul intensifică ritmul dansant, instrumentele intră pe rînd în horă, tumultul crește. Popa nu rezistă nici el cîntecului flautului fermecat și intră în joc. Tema intonată de flaut, ale cărei trăsături specifice își trag seva din tema popii, marchează acest moment. Vine și preoteasa a cărei intrare în joc este marcată de fagot ce contribuie la însuflețirea horei printr-o nouă variantă din secțiunea concluzivă a primei părți.

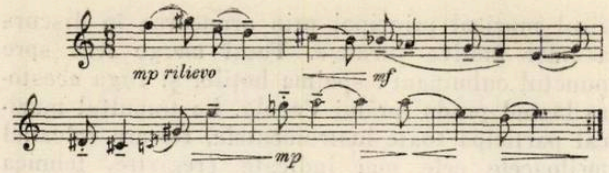
Sfîrșitul episodului îl cunoaștem cu toții. El este sugerat foarte plastic. Parcă deslușim momentul cînd preoteasa cade din pod în tindă. O pauză generală pune capăt jocului nebun. Urmează un epilog, un mic comentar al eroului care se roagă pentru sufletul decedatului, însă rîsetul, marcat printr-o serie de acorduri descendente la pian, cu care se încheie partea, îl trădează. Nici în asemenea momente el nu-și poate păstra o ținută serioasă.

Ultimele două părți sînt mai sărace în indicații literare. Este vorba de forme mai severe : Tema cu variațiuni (partea a IV-a) și fuga dublă (final) ce prin caracterul lor îngreunează întrucîtva urmărirea unui program.

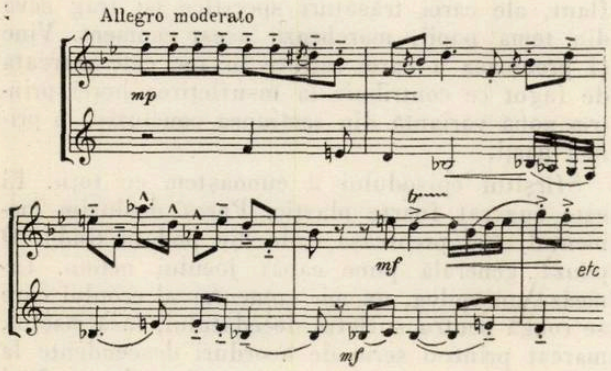
În partea a IV-a (Variațiuni pe două teme : a lui Păcală și Tîndală) tema lui Păcală nu este altceva decît o nouă variantă a temei principale, căpătînd, aci, o nuanță ușor pastorală. Trioletele din versiunea originală se transformă în formula ritmică predominantă, măsura ternară aducînd o vădită liniștire a melodiei.



Astfel ne este sugerată impresia unor cîmpii întinse într-o frumoasă zi de vară. Tonalitatea fa major utilizată atît de frecvent în pagini muzicale cu caracter pastoral, contribuie și ea la această impresie. Prietenul lui Păcală, Tîndală, ni se înfățișează printr-o nouă temă cu caracter liric ce se bazează pe un mod clădit pe alternanța ton-semiton.



În cadrul variațiunilor cele două teme sînt transformate, folosite fiind diferite procedee cunoscute, mai ales întrebuințate în muzica clasică: ornamentarea temei, schimbarea valorilor de la o variantă la alta, trecerea temei de la un instrument la altul, alternarea tempoului (rapid-lent), gradația permanentă, ajungînd în cadrul ultimei variațiuni la un fel de sinteză, tema afirmîndu-se în toată splendoarea ei. Ciortea o mînuiește cu multă abilitate, creind, în fiecare variațiune, pagini de veritabilă măiestrie. Foarte inspirată și interesantă din punct de vedere ritmic-melodic ni se pare variațiunea a V-a.



În această parte, una din cele mai reușite ale întregii lucrări, desele opriri (coroane după tema lui Păcală și cezuri etc.) care revin la fiecare variațiune în același loc, întrerup, credem, continuitatea fluxului melodic și ni se par exterioare, necerute de substanța muzicală. Astfel caracterul fragmentar, propriu formei temă cu variațiuni, se accentuează și mai mult.

Finalul începe printr-o introducere lentă ce poartă indicație „ședea, Păcală, trist sub paltin". Pentru dezvăluirea gîndului lui, compozitorul se folosește de tema a doua rezervată pianului. Și aci, ca și în alte momente de meditație, cornul îl însoțește realizînd, împreună cu el, un grăitor dialog, continuat apoi de oboi și fagot. Fuga („Povestea cu Strechea") are două subiecte: primul bazat pe tema principală a lui Păcală, iar al doilea pe cel al popii. Ele apar concomitent în cadrul expoziției.

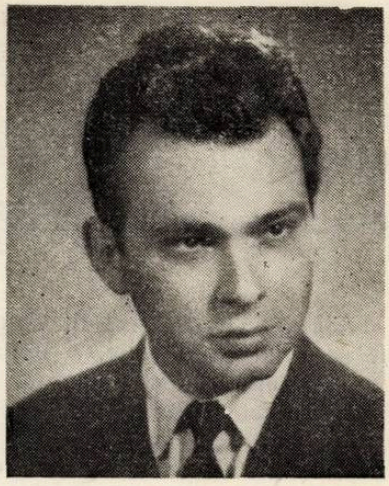
La răspuns apare și un contra-subiect astfel că se suprapun trei teme, după care urmează trei variațiuni ale expoziției unde tema principală este variată conform principiilor mai sus amintite, tema a doua și contrasubiectul rămînînd neschimbate (în prima variațiune). Factura muzicală este în continuă îmbogățire, instrumentele aducînd mereu linii noi secundare. În ultima variațiune se suprapune tema principală cu celelalte forme ale ei și în plus apar, sub formă de stretă, toate celelalte teme. Este o formă originală a fugii ce sparge desigur legile rigide tradiționale. De altfel, în cadrul acestei lucrări, autorul a manifestat preferințe pentru forme libere. Am spune că și-a clădit forme noi, sau mai bine că și-a adaptat formele existente (ca sonata-lied, fuga) la necesitățile reclamate de conținutul muzical și literar propus, văzut în sensul caracterului său general și nu în sensul anecdoticii. Cu toată libertatea în construcție nu se poate vorbi de o destrămare a formelor care, în cadrul acestei lucrări apar perfect echilibrate.

Mai trebuie arătate cîteva aspecte specifice în ce privește folosirea instrumentelor. Ele sînt întrebuințate foarte economic, în așa fel încît să slujească în mod optim conținutul expresiv. Combinarea lor este realizată cu măiestrie. Ca urmare sînt obținute culori vii și sclipitoare. Uneori, însă, la suprapunerea mai multor melodii autorul nu a ținut cont de eficacitatea registrelor. De exemplu în prima parte, cînd cornul preia a doua temă a lui Păcală, flautul susține o linie melodică secundară. La audiție iese în relief, însă, melodia flautului pentru că acesta cîntă în registrul acut, pe cînd cornul în cel mediu, mai șters. De asemenea, sonoritatea violelor nu pătrunde întotdeauna cu toate că acestea sînt folosite în registrele cele mai adecvate. Probabil, este necesară o dublare a lor.

Octetul este un spiritual portret muzical al eroului popular Păcală, realizat cu măiestrie. Prin conținutul său de viață, prin realizarea sa pe plan muzical, prin noutatea limbajului, lucrarea reprezintă nu numai în opera autorului ci și în ansamblul creației noastre o reușită incontestabilă.

Sonata pentru flaut și pian de Cornel Țăranu

de G. SBÎRCEA



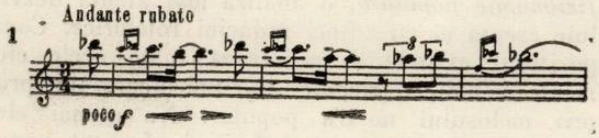
De la primele sale manifestări creatoare, Cornel Țăranu s-a îndreptat spre muzica de cameră, instrumentală și vocală, scriind o sonată pentru clarinet și pian (1954), un trio pentru coarde (1957), o sonată pentru violoncel și pian (1960) și lieduri pe versuri de Bacovia, Blaga, N. Labiș și Topîrceanu (1956—1960), cu acompaniament de pian sau orchestră. Acestor lucrări, tînărul compozitor clujean le-a adăugat recent o *Sonată pentru flaut și pian*, lucrare care oglindește o gîndire muzicală interesantă, mijloace clare de expresie, forma șlefuită în amănunt.

Sonata pentru flaut și pian cuprinde două părți, contrastante ca mișcare — un *andante rubato*, cu elemente de *giusto* în tratare, de un lirism cu certe tînături enesciene, și un *vivacissimo* de o ritmică agilă, pătrunzătoare, cu o mare varietate metrică.

Compozitorul realizează de la primele măsuri ale lucrării o tensiune accentuată, ale cărei puncte culminante sînt atinse în dezvoltare, datorită folosirii contrastante a celor două teme. Instrumentul solist e tratat larg și melodios, în toate registrele în care sonoritatea lui poate fi bine pusă în valoare, sugerînd impresia unui zbor pe care pianul acompaniator nu-l stăvilește, ci îl stimulează.

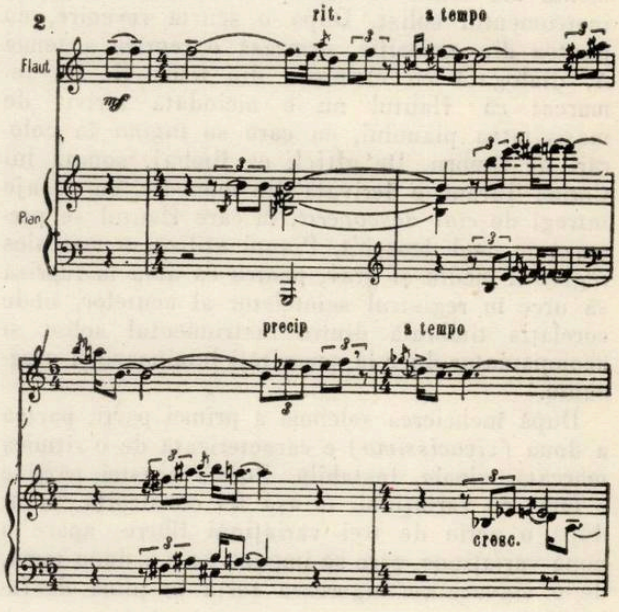
Lucrarea reflectă un sentiment robust, o atmosferă de energie și exuberanță, exprimată în culori și nuanțe bine conturate.

Prima temă (A)

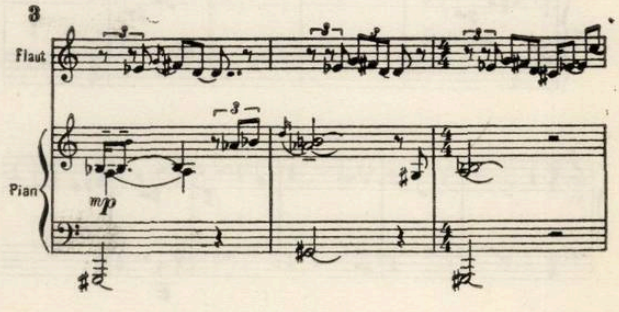


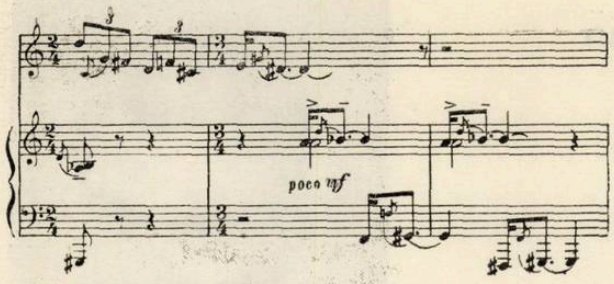
intonată de flautul solo, căruia pianul îi răspunde cu o temă în *mi* nostalgic, este impregnată de ethosul modal al cîntecului popular. Pentru Cornel Țăranu, însă, modalul nu se rezumă la o stilizare obișnuită a citatelor sau caracterelor specifice folclorului. De la început, tema A vădește înclinația compozitorului spre contururile melodic-ritmice precise și dinamice, împreună cu intenția sa de a obține o cît mai largă expresivitate a instrumentului solistic îmbinat cu pianul.

După mici dezvoltări și o punte, al căror caracter rapsodic aparent — în fond de o construcție severă — sporește impresia de improvizatoric a cîntecului popular, apare tema a doua (B). Aceasta aduce o culminație imediată, obținută prin utilizarea flautului în registrul acut, care țîșnește *(con slancio)*, aproape fără vreo preparație, spre regiunile sonore cele mai înalte, nerenunțînd însă la expresia lui cantabilă.



Tensiunea acestei culminații e menținută și dezvoltată pe parcursul a patru măsuri, ca să cedeze treptat unei meditații lirice, care duce la secțiunea a doua a temei B (B_2), desfășurată în registrul grav al flautului, de o rezonanță plină și viguroasă.





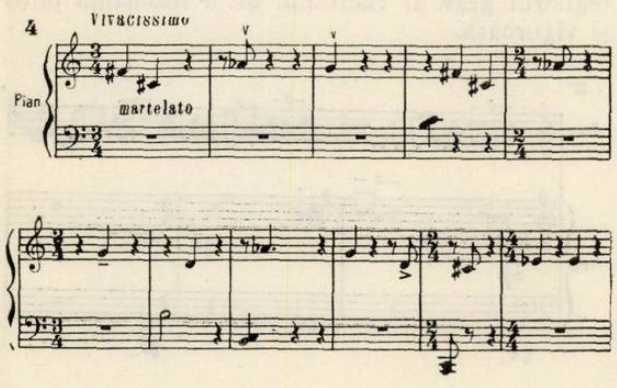
Cadența (B_3) a pianului solo, gravă, fără nici o tentă de melancolie, e reluată în repriză cu același colorit afectiv.

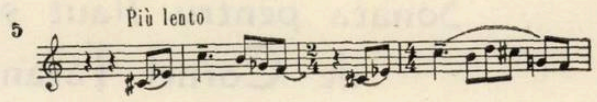
Elementele celor două teme (A și B) se confruntă în tratare, pe o treaptă mai înaltă de tensiune. Flautul, care, în cursul expoziției, cînta în *rubato*, are acum accente bine marcate, temele se conturează și mai pregnant, compozitorul obținînd din antiteza elementelor tematice A și B o nouă creștere a tensiunii. Ea irumpe într-o culminație de durată, imprimînd un caracter deosebit de dinamic întregii tratări.

În continuare, flautul variază elementele temei B quasi în repriză, în timp ce pianul aduce elemente ale temei A suprapuse celei intonate de instrumentul solist. După o scurtă revenire, cu puntea din expoziție, urmează o repriză a temei A, dialogată cu elemente din tema B. De remarcat că flautul nu e niciodată strivit de masivitatea pianului, cu care se *îngînă* în colorări de timbru. De altfel, ca limbaj, sonata lui Cornel Țăranu e derivată din monodie, cu pasaje întregi de *cînt descoperit*, la care flautul se pretează în mod deosebit. Pianul utilizează mai ales registrul mediu și grav, pentru ca abia în repriză să urce în registrul scînteietor al acutelor, unde corelația timbrală dintre instrumentul solist și acompaniator duce la sonorități luminoase și pregnante.

După încheierea solemnă a primei părți, partea a doua *(vivacissimo)* e caracterizată de o ritmică marcată, vioaie, instabilă. Forma acestei părți e o temă cu variațiuni, în așa fel construită, încît, după o serie de trei variațiuni libere, apare o nouă variațiune, care se impune ca o a doua temă, de o vigoare ce sugerează forța în plină desfășurare.

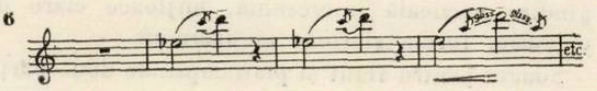
Prima afirmare a temei aduce la pian o serie de elemente percutante, cărora flautul le răspunde, în opoziție, mai lent și cu un colorit de visătoare gingășie.





Instrumentul solist și cel acompaniator cresc împreună într-o altă variațiune, foarte măsurată, a cărei unitate ritmică e optimea.

O nouă variațiune, cu aspect de repriză, constituie reapropierea de tema introductivă a părții, reeditarea ei într-o nouă factură, cu sonorități în acompaniament la început seci, martelate, apoi din ce în ce mai pline, mai acordice. Un mare val de culminație, bine extinsă, îndelung preparată și îmbogățită pe o mișcare ostinato, prilejuiește flautului cîteva frumoase momente de *glissando*, evocînd cîntul naiului și un melos stenic caracterizat prin forță și relief



După o creștere sonoră pe un ostinato impetuos, această lungă și insistentă culminație e curmată brusc de o pauză generală. Apoi pianul intonează un coral larg amintind, prin registrul grav, ce capătă culoarea de timbru a trombonului, nucleul temei de variațiuni, peste care flautul cîntă variațiunea temei a doua. E un moment de reculegere, folosit de compozitor pentru rezumarea concluzivă, cu fluctuații descendente, a întregii părți. Cînd totul se stinge, o codă se dezvoltă din materialul nucleului temei, avînd la bază pătrimea cu accente puternice, ca să urce fulgerător pe două valuri glissate, la flaut și pian, în măsurile ce încheie piesa cu un efect sonor strălucitor și optimist. Finalul lasă impresia unei pagini muzicale echilibrat și interesant construite; pe alocuri însă nu atinge aceeași intensitate a expresiei ca prima parte.

Dacă la o primă audiție, *Sonata pentru flaut și pian* de Cornel Țăranu nu are o accentuată *fizionomie populară*, o analiză mai atentă dezvăluie esența ei cu adînci rădăcini folclorice. Compozitorul extinde și reliefează toate acele elemente melodice, armonice și ritmice care sînt proprii melosului nostru popular. Nu numai elementele tematice au un colorit de factură populară, dar și modul de tratare a flautului și scriitura pianului sînt pătrunse de spiritul folclorului. Temele scurte din prima parte sau variațiile de o uimitoare imaginație și prospețime din partea a doua a sonatei izvorăsc și ele din simplicitatea și, în același timp, din inepuizabila bogăție a muzicii noastre populare.

Față de lucrările sale anterioare, ultima sonată a lui Cornel Țăranu prezintă o *construcție clară*, cu contraste puternice, ce depășește sfera *contemplativ-lirică* prezentă în compozițiile din anii trecuți. E o integrare izbutită a muzicianului — pentru care sonatele lui Sigismund Toduță au constituit un reper în problemele de logică a *construcției* — în drumul tradiției inaugurat de George Enescu cu *Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter românesc.*

Consonanța și disonanța în sfera armoniei funcționale (II)

de *A. MENDELSOHN*

Epoca Barocului este epoca stabilizării armoniei funcționale, a tonalității, a principiului structurii de terțe a trisonului și în general a acordicei în cadrul funcțional major-minor și în genere a tehnicii armonico-contrapunctice și compoziționale clasice.

Înainte de a privi mai departe evoluția acordicei ne îngăduim să reluăm pe scurt unele considerațiuni asupra armoniei funcționale în evoluția ei, cadru pe care l-am fixat consonanței și disonanței în cele de față.

Armonia funcțională bazată pe modul unic major-minor este — fără îndoială — o mare cucerire a spiritului uman.

Este ea *ultima* cucerire, ultimul stadiu al gîndirii armonice?

Istoria muzicii răspunde: nu!

Constituie ea oare măsura tuturor fenomenelor armonice, a tuturor aspectelor de stil armonic?

Unii teoreticieni în frunte cu Riemann răspund: da!

Creația vie: nu!

Părerea noastră este că armonia funcțională bazată pe modul unic major-minor (pe care o vom numi pe scurt armonia clasică), armonie cristalizată după o evoluție îndelungată și ilustrată prin opere de artă nemuritoare, a constituit o bază solidă a înfloririi muzicii clasice și romantice. Ea și-a cîștigat astfel un loc de cinste în istoria muzicii.

Dar și armonia clasică este rezultatul unor deplasări anterioare în concepțiile armonice, fiind la rîndul ei susceptibilă de transformări.

În sînul ei au apărut fenomene noi ca de pildă armonia bazată pe relații tonale de terță, modulația permanentă, fluxul melodic-armonic continuu prin folosirea cadenței înșelătoare la articulațiile fraziale, și alte elemente de stil.

Acestea au apărut întîi, ca inovații individualizate, pentru a deveni treptat procedee, cucerind poziții însemnate, greu de trecut cu vederea.

Astfel, prin modificările aduse de Beethoven formei (moștenite) de sonată și anterior prin marile dezvoltări în interiorul formelor contrapunctice (J. S. Bach), apoi în evoluția operei, tonalitatea, deși dominantă, se combină cu principii constructive mai subtile, mai ramificate ca:

— Mutațiile cromatice ale treptelor creînd noi relații diatonice și enarmonice;

— Cromatizarea notelor ornamentale și tematizarea lor;

— Modulația pe suprafețe din ce în ce mai mari;

— Tematizarea unor detalii contrapunctice secundare (Haydn, Mozart);

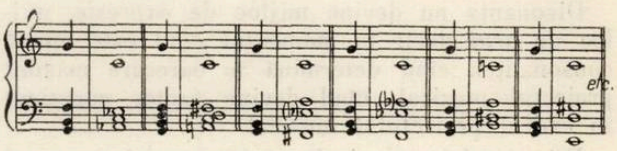
— Înglobarea trecerilor modulatorii în unitatea imaginii muzicale (Beethoven);

— Apariția unor intonații și moduri caracteristice ale muzicii populare folosite în muzică conștient, programatic, ca o manifestare ideologic-politică cu conținut național și dramatic, întîi în muzica vocală și de operă (școlile naționale germane, ruse, italiene: C. M. Weber, Glinka, Verdi).

Toate acestea au făcut necesară elaborarea și folosirea consecventă a unor procedee armonice și chiar a unor structuri acordice ce se despart treptat de căile „academice".

Evoluția ulterioară accentuează și îmbogățește asemenea și alte trăsături, ce capătă lumini particulare prin personalitatea unor creatori ca Schubert, Schumann, F. Mendelssohn, Berlioz, Dargomîjski, tînărul Verdi, tînărul Wagner.

Este bunăoară de remarcat că Richard Wagner, deși încă puternic ancorat în armonia clasică, o dată cu lărgirea cromatică a tonalității începe să evite cu destulă consecvență cadența autentică (D-T), înlocuind-o în articulații fraziale cu cadențe înșelătoare (în cele mai variate tipuri):



iar în finaluri cu cadența plagală.

Totodată R. Wagner, chiar și înainte de „Tristan" care — în treacăt fie spus — nu apare „din senin" — își făurește evolutiv un repertoriu acordic extrem de caracteristic. Folosirea disonanței, de pildă a acordului „dramatic" (prefigurat de Beethoven, Schubert, Weber și mult înainte de Bach și de italieni), a acordului de septimă micșorată, mai tîrziu a acordului de septimă semimicșorat, a nonelor dominantice și subdominantice diatonice și alterate, a trisonului majorat, alterărilor și a mutațiilor cromatice, a notelor ornamentale nerezolvate, a acordicei în secvențe și chiar în suprapuneri politonale (Querständige Akkordik), toate acestea derivă la R. Wagner din necesități de conținut.

Acestea îl obligă — deși poate nu numai în mod obiectiv și nu totdeauna cu stringență de lege * — să înghesuie pe suprafețe restrînse mari oscilații expresive, puternice contraste dramaturgice.

Procedeul balansului de la tensiuni subdominantice la cele dominantice nu eludează însă, ci — mai degrabă — confirmă tonalitatea centrală iar nu arareori trisonul consonantic al tonicei rămîne pivotul proceselor armonice iar pe alocurea se impune chiar în mod exclusiv și suveran cu

* S-ar putea vorbi chiar de wagnerismul lui R. Wagner, un fel de autocontagiune.

o persistență obstinată avînd variate semnificații de culoare, situație, comentar dramatic. De exemplu :

— Preludiu la aria Graalului ... la major
— Acordurile de harpă ce preced aria de concurs a lui Walter („Meistersinger") ... do major
— Preludiul la „Aurul Rinului" ... mi bemol major
— Apariția Aurului Rinului și preludiul la scena din pădure (Siegfried actul II) ... sol major
— Preludiul actul I (furtuna), („Walkyria") ... re minor

În linii mari fenomenul trecerii de la armonia funcțională stabilă la noi forme ale afirmării principiului tonal (în cadrul trecerii de la stilul clasic vienez la stilul romantic) se manifestă pe două căi :

a) Slăbirea și înlocuirea funcționalității rigide prin noi structuri cadențiale.

Și în legătură cu aceste transformări în domeniul acordicei :

b) concepții noi cu privire la funcțiile dinamice și expresive ale complexului consonanță-disonanță.

Am văzut cum, în procesul de dezvoltare a acordicei, disonanța, întîlnirea disonantică a vocilor a apărut întîi ca o legătură fugitivă între consonante, ca rezultat secundar, neproiectat, al polifoniei.

Disonanța nu devine mijloc de *expresie*, mijloc de *artă* decît în momentul cînd este opusă consonanței, cînd determină în oarecare măsură proiectul muzical, cînd devine factor conștient în cadrul proiectului muzical.

Prin *proiect muzical* înțelegem aci procesul activ de selecționare a mijloacelor de expresie ca :

— Acordică
— tonalitate
— timbru
— tensiuni intervalice
— turnuri metro-ritmice și altele

în vederea îmbinării lor în unități superioare ca :

— melodia
— armonia
— scriitura polifonică
— orchestrație
— arhitectonică

Trebuie îndată adăugat că acest proces nu are în mod simplu și rectilin un sens unic de la simplu la superior ci, odată atinsă etapa superioară, și sensul critic, retroactiv de eliminare a inutilului, a tautologiei, de revenire asupra detaliilor.

La acestea se adaugă investigația, descoperirea și valorificarea virtualităților expresive, ca în cazul nostru, valorile dinamice ale disonanței, apoi explorarea posibilităților de mutație metro-ritmică, tonală, intervalică a motivului sau intonației melodice, alegerea scriiturii, a registrelor, timbrelor în vederea realizării ideilor de conținut, și din nou revizuiri și reveniri în lumina acestuia etc.

Proiectul este așadar actul de fixare asupra materialului de delimitare și direcționare a acestuia, un act de hotărîre asupra sensului de imprimat unor elemente prefigurate, alese din noianul de posibilități sau inventate.

În acest sens, disonanța *ca proiect*, apare în acea etapă a gîndirii armonice, în care, printre deosebirile între consonanță și disonanță încep să primeze *cele expresive.*

Din acest moment sfera de expresie a disonanței se precizează.

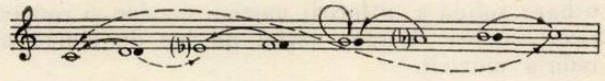
Ea slujește în primul rînd zugrăvirii afectelor umane izvorîte din dezacordul între dorință și realitate, din conflictul între năzuință și înfrîngere.

Acesta este în linii mari sensul disonanței în muzica romantică post-beethoveniană iar predominarea în drama simfonică și în simfonia dramatică a acestui conflict cu rezolvările sale pozitive sau negative, asigură disonanței un rol de seamă în evoluția armoniei, dar și a melodiei romantice.

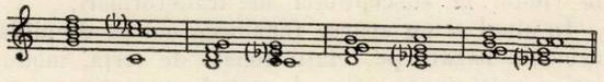
Începînd cu muzica Renașterii și apoi cu mai multă conștiință în muzica Barocului, reflectînd tendința spre echilibrarea afectelor, spre zăgăzuirea lor, disonanța este supusă unui regim sever de „tratare", adică de rezolvare directă în consonanță după legile liniilor de forță în cadrul tonalității major-minore.

Un exemplu tipic ar fi tratarea obligatorie a acordului de septimă de dominantă și a răsturnărilor sale — mai mult — însăși rațiunea sa de a fi :

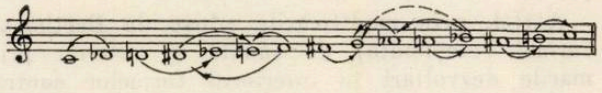
a) melodic



b) armonic



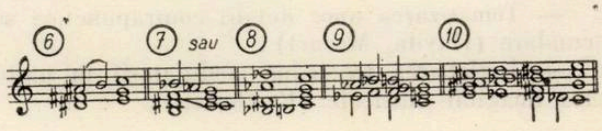
Și mai puternic se manifestă stringența rezolvării dominantei cînd prin alterarea cromatică a treptelor gamei tonale apar noi sensibile și contrasensibile :

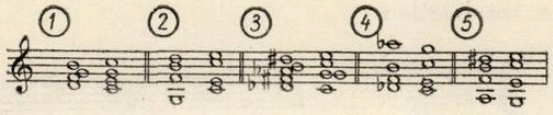


Ele imprimă unui număr mare de acorduri în aparență îndepărtate de centrul tonal (aci do) rezolvări obligatorii fie spre trisonul tonicei, fie spre trisonurile celorlalte trepte principale sau secundare ale tonalității centrale do.

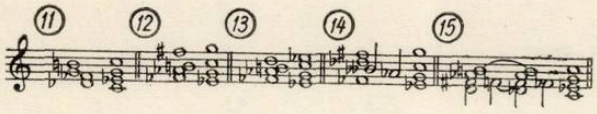
Iată cîteva asemenea cadențe de natură autentică :

a) spre trisonul tonicei



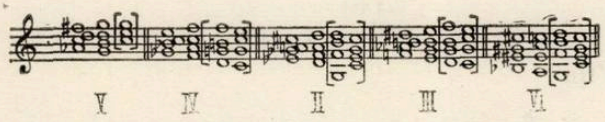


sau



sau în minor

b) folosind, de pildă, modelul 1 şi 11 spre trisonurile altor trepte ale tonalităţii :



Asemenea şi alte rezolvări, (plus soluţiile modulatorice care constituie un capitol aparte) derivînd din cromatizarea funcţională a treptelor modului unic major-minor, abundă în armonia romantică dîndu-i o amprentă particulară.

De reţinut este faptul că acest cadru de cromatism *funcţional* este caracterizat prin folosirea aproape exclusivă a tendinţei suitoare sau coborîtoare (de sensibilă sau contrasensibilă) a semitonului *diatonic.*

Cromatizarea treptelor (prepararea cromatică a treptelor în vederea rezolvării lor prin semiton diatonic), nu modifică sensul, ci întăreşte, face mai stringentă mişcarea în direcţia liniilor de forţă ale tonalităţii centrale.

Privită sub aspectul acordic ivirea unor asemenea alcătuiri se explică în primul rînd prin modificări ale conceptului melodic propriu stilului romantic.

Construcţia melodică a vocilor ce alcătuiesc acordul (a sopranului şi a vocilor interioare, mai puţin a basului care — cel puţin în muzica germană — păstrează caracteristicile progresiilor fundamentale (Fundament-Schritte) creează şi este la rîndul ei determinată de o sensibilitate specială faţă de acordică.

E greu de hotărît, care sentiment predomină, cel melodic sau cel armonic.

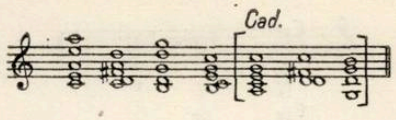
Aci este de presupus interacţiunea permanentă între proiectul melodic şi cel armonic.

Un caz special, cu o evoluţie istorică interesantă este utilizarea disonanţei în *secvenţe* (marş armonic).

E vorba îndeosebi de septimă şi nonă de specie (sau de dominantă) în secvenţe nemodulante sau modulatorii.

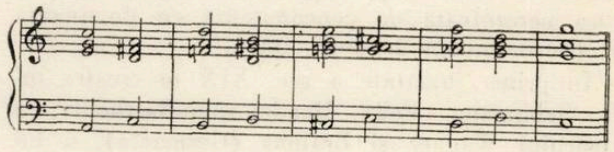
Sentimentul disonantic este aci atenuat prin transpunerea (mai mult sau mai puţin mecanică) a unei înlănţuiri model pe trepte succesive ale unei tonalităţi date sau prin declinarea unui fragment-motiv melodico-armonic de-a lungul cercului cvintelor

Iată cîteva asemenea secvenţe în schemă

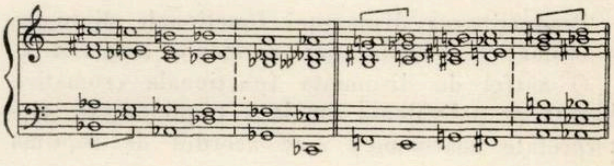


J. S. Bach, Prel. I din
„Wohltemperiertes Klavier"

Secvenţă discret modulantă cu mutaţii armonice ale modelului :



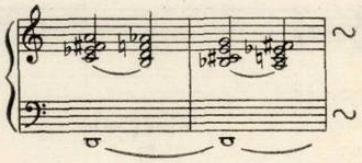
„Meistersinger-Vorspiel" R. Wagner
Secvenţă modulantă (model binar)



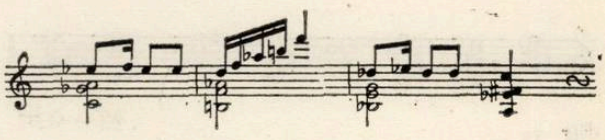
A. Mendelshon

Manifestări ale sensibilităţii disonantice, ce devine caracteristică romantismului *) apar — precum am văzut — încă în stilul Renaşterii (da Venosa) şi — destul de curent — încă în plin baroc muzical.

Disonanţa rezolvată indirect, tensiunea disonantică sporită prin amînarea rezolvării sale consonantice este vizibilă de pildă în următoarea schemă din Fantezia cromatică de J. S. Bach :

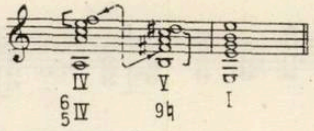


sau la J. Haydn :



* Paralel cu evoluţia sa de la Sturm und Drang, utopism şi antifilistinism ca manifestări ale umanismului şi criticismului burghez (antifeudal) pînă la formele de evaziune mistică : „Blaue Blume", „Weltschmerz", „Erlösungsidee" şi împotmolindu-se în împăcarea pasivă cu soarta a postromantismului decadent, sau — ca o altă faţă a slăbiciunii sale : anarhic-agresiv, apocaliptic. Nici epigonismul rafinat ca manifestare a pasciSmului, nici neodogmatismul, nici încercările de a „moderniza" de a „descoperi" stilul Renaşterii sau al Barocului nu pot salva o cultură vlăguită în plină descompunere, o cultură a cărei bază materială este pe calc de dispariţie.

De asemenea, într-un cadru strict funcțional-cadențial, ca o aglomerare disonantică la L. v Beethoven :



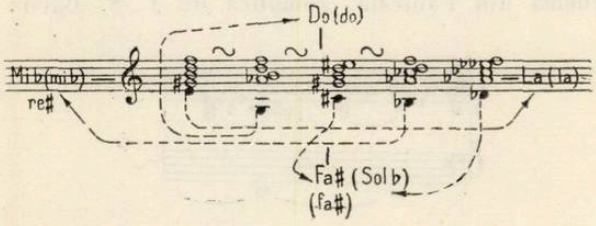
Aci se adaugă la disonanța oblică (falsa relație fa-fa diez) și disonanțele verticale (mi-fa și si-do), prevestirea tonicei mi în cuprinsul acordului de sextă napolitană (la-do-fa) și apogiatura nerezolvată *do* concomitentă cu dominanta și (nonă minoră de dominantă).

În prima jumătate a sec. XIX în creația lui R. Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, a tînărului Wagner și Brahms (Germania), a lui H. Berlioz, Chopin, Liszt, *corelația consonanță-disonanță* în cadrul armoniei tonal-funcționale primește aspecte din ce în ce mai complexe și mai variate, totodată mai individualizate.

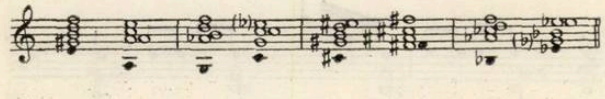
Predominarea disonanței funcționale diatonice și cromatice, a modulației enarmonice este vădită.

O astfel de disonanță funcțională cromatică bazată pe polivalența tonală a treptelor sale (interpretate enarmonic) este acordul de septimă micșorată.

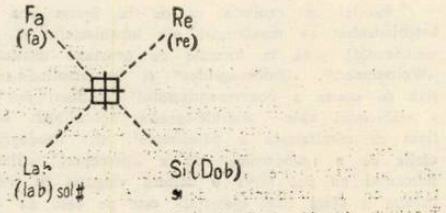
Acest acord (pe care l-am numi polarizator — ca și acordul de terț-cvintă mărit) are multiple însușiri. El împarte octava (12 semitonuri) în patru părți egale (a cîte trei semitonuri) situîndu-se astfel la intersecția a 4 tonalități majore și a celor 4 sinonime minore a căror tonici se găsesc la rîndul lor la intervalul de terță mică De exemplu :



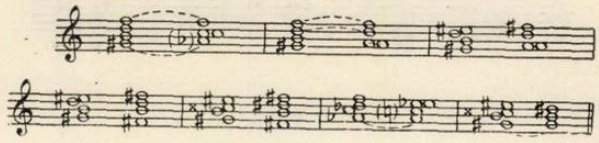
căci :



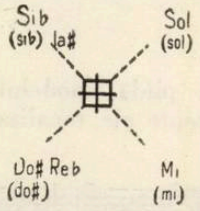
dar și



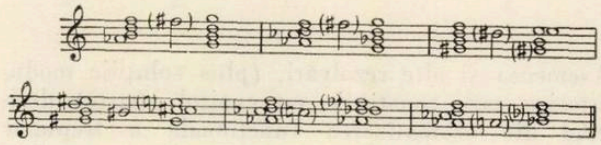
Prin rezolvările :



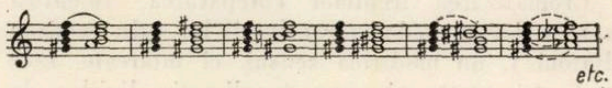
și încă



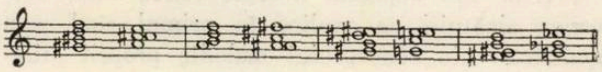
Prin :



Observație : Trecerea cromatică prin alterarea superioară a uneia din treptele acordului creează un nou acord (acordul de septimă semimicșorat) despre care va fi îndată vorba — :

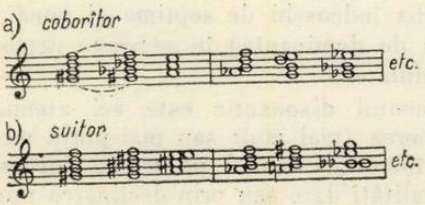


cu rezolvări de tipul :

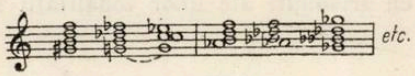


așa cum alterarea cromatică inferioară a uneia din treptele acordului creează acorduri de tipul septimei de dominantă însă cu rezolvări ce amintesc de cadența înșelătoare :

Se pot imagina (și cu siguranță au fost imaginate și folosite) de asemenea și duble alterări coborîtoare sau suitoare de felul următor :

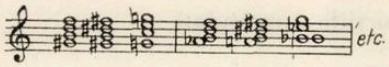


sau chiar



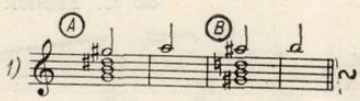
triple alterări coborîtoare

și suitoare :

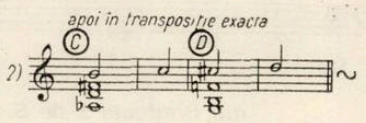


★

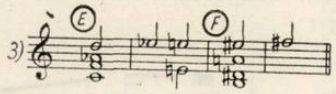
In sfera acordicei derivate din acordul de septimă micșorată, un loc aparte îl ocupă „celebrul" acord de septimă semimicșorată cu rezolvarea sa pe o dominantă suspendată (Preludiul la „Tristan și Isolda" de R. Wagner).
prin rezolvările :



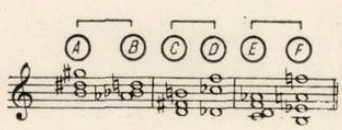
prin :



prin :



Cu toată aparenta lor independență față de tonalitate, acordurile *A,C,E* se înscriu într-un context tonal destul de precis și anume :
A — Contradominantă a lui la major — la minor
B — Dominantă a lui la major — la minor
C — Contradominantă a lui do major — do minor
D — Dominantă a lui do major, do minor
E — Dominantă a lui major-minor (cu substituenții napolitani do în loc de si, fa în loc de mi
F — Contradominantă a lui la major — minor
Aceste formațiuni conțin însă și trunchiuri acordice, ce ne trimit spre tonalități mai îndepărtate :



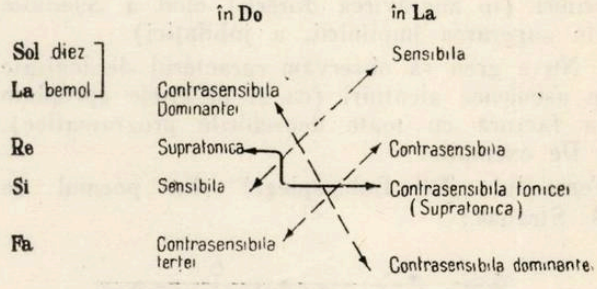
A—B aparțin regiunii mi bemol-major — mi b minor
C—D aparțin regiunii fa diez major — fa diez (sol b) minor
E—F aparțin în egală măsură sferelor Do (do) și Mi (mi)

Alăturînd, două cîte două, acordurile de mai sus, observăm următoarele :

1) Două acorduri consecutive conțin trepte comune (fie unison, fie secunde micșorate (enarmonice).

Între A—B — sol diez (la b)
Între B—C — re
Între C—D — si — (do b)
Între D—E — fa
Între E—F — fa

Notele comune constituie la un loc acordul de septimă micșorată comun dublei tonalități Do-La ·



Intrepătrunderea ambelor tonalități este vizibilă !

2) Notele necomune se găsesc la interval de semiton cromatic (duble sau simple alterări) :

A – B	B – C	C – D	D – E	E – F
si – sib	sib – si	re – reb	reb – re	lab – la
re – re		fa – fa		do – dob

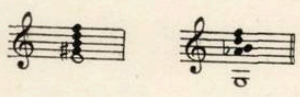
Mișcarea treptelor, prin decalajul de 7 cvinte marchează tendința de evadare din sfera dublei tonalități.

3) Mai observăm un aspect, care nu ni se pare întîmplător și lipsit de semificații, ba dimpotrivă purtător de importante consecințe pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii postromantice.

Trunchiurile acordice A B C D E F conțin totalul cromatic cu unele repetări semnificative :

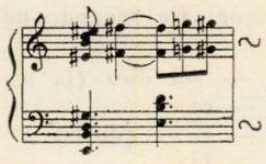
de 4 ori .... *Si*
de 1 ori .... Do
de 1 ori .... Reb
de 3 ori .... *Re*
de 1 ori .... Mib (re diez)
de 3 ori .... *Fa*
de 1 ori .... Fa diez
de 3 ori .... *Lab* (sol diez)
de 1 ori .... la
de 1 ori .... si b

minus cele două dominante Mi și Sol ale dublei tonalități. Ele par a fi păstrate pentru rolul important al basului, fundament al nonelor dominantice.



(Într-adevăr la sfîrșitul Preludiului, sol apare ca punct de orgă dominantic comun tuturor acor-

durilor — A-B-C-D-E-F) iar Mi în enunțul imediat următor celor 3 întrebări inițiale:

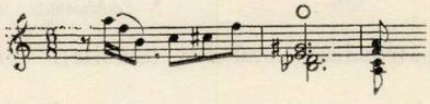


Reținem deci pe de o parte tendința centrifugă, atonală (mai precis modulatorie) iar pe de altă parte cea centripetă-tonală cu sublinierea cînd a primei (în zugrăvirea durerii) cînd a celeilalte (în sugerarea împlinirii, a jubilației).

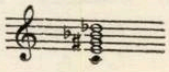
Nu e greu să observăm caracterul de legitate în asemenea alcătuiri (ca și în altele apropiate ca factură cu toate deosebirile programatice).

De exemplu:

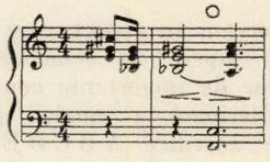
Tema lui „Till Eulenspiegel" din poemul de R. Strauss:



— Acordul de nonă minoră de dominantă cu cvinta mărită fără fundamentală pare să exprime fondul tragic al eroului.

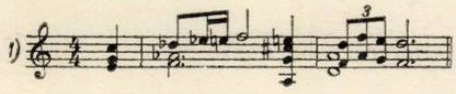


Același acord apare în „Parsifal" de R. Wagner:



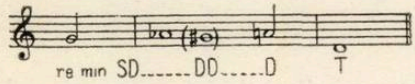
Aci rezolvarea este anticipată prin soclul de cvintă al acordului de tonică ca o lumină ce apare în mijlocul tenebrelor.

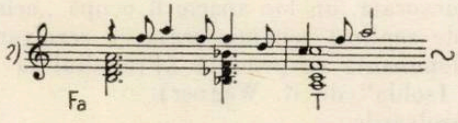
În exemplul care urmează, tensiunea (și destinderea) nu sînt realizate atît pe plan acordic (predomină consonanța!) cît prin oscilațiile în jurul centrului tonal, funcțiile acestuia fiind omonime cu trisonuri ale unor tonalități îndepărtate:



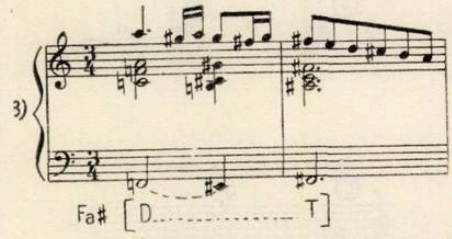
din Simf. III de A. Bruckner

avînd funcțiile suspendate:



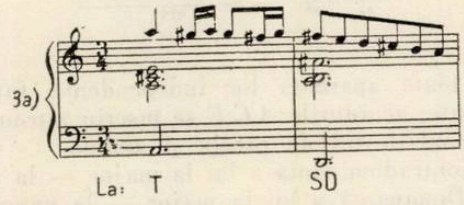


din Sonata de vioară și pian de C. Franck



din Simfonia I de S. Prokofiev

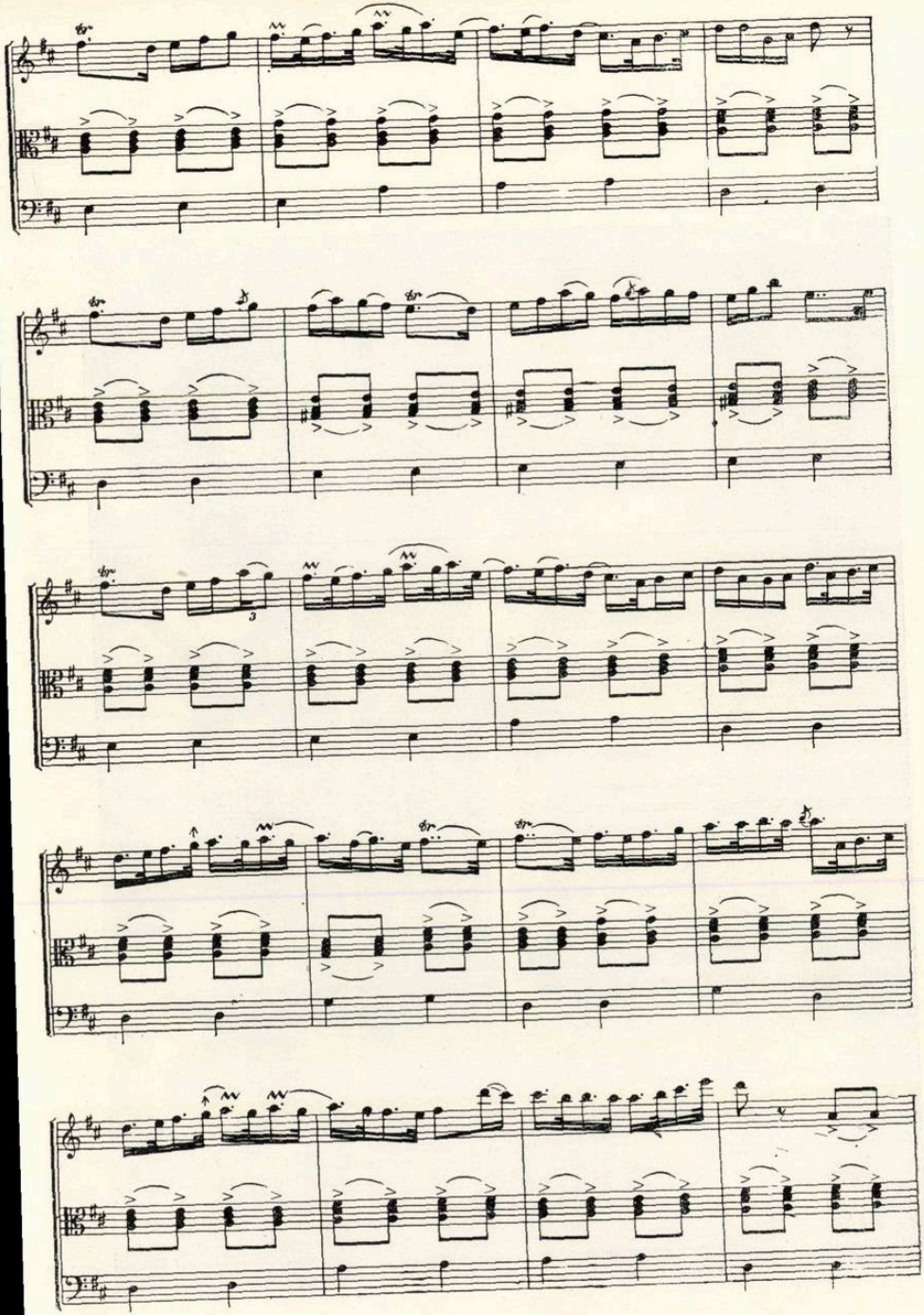
Această variantă armonică își dezvăluie întreaga frumusețe prin comparație cu prima versiune, auzită anterior:



Principiul tonalității și lărgirea cadenței clasice constituie *încă* contraponderea, centrul de gravitație în jurul căruia se desfășoară din ce mai liber fantezia armonică.

(va urma)

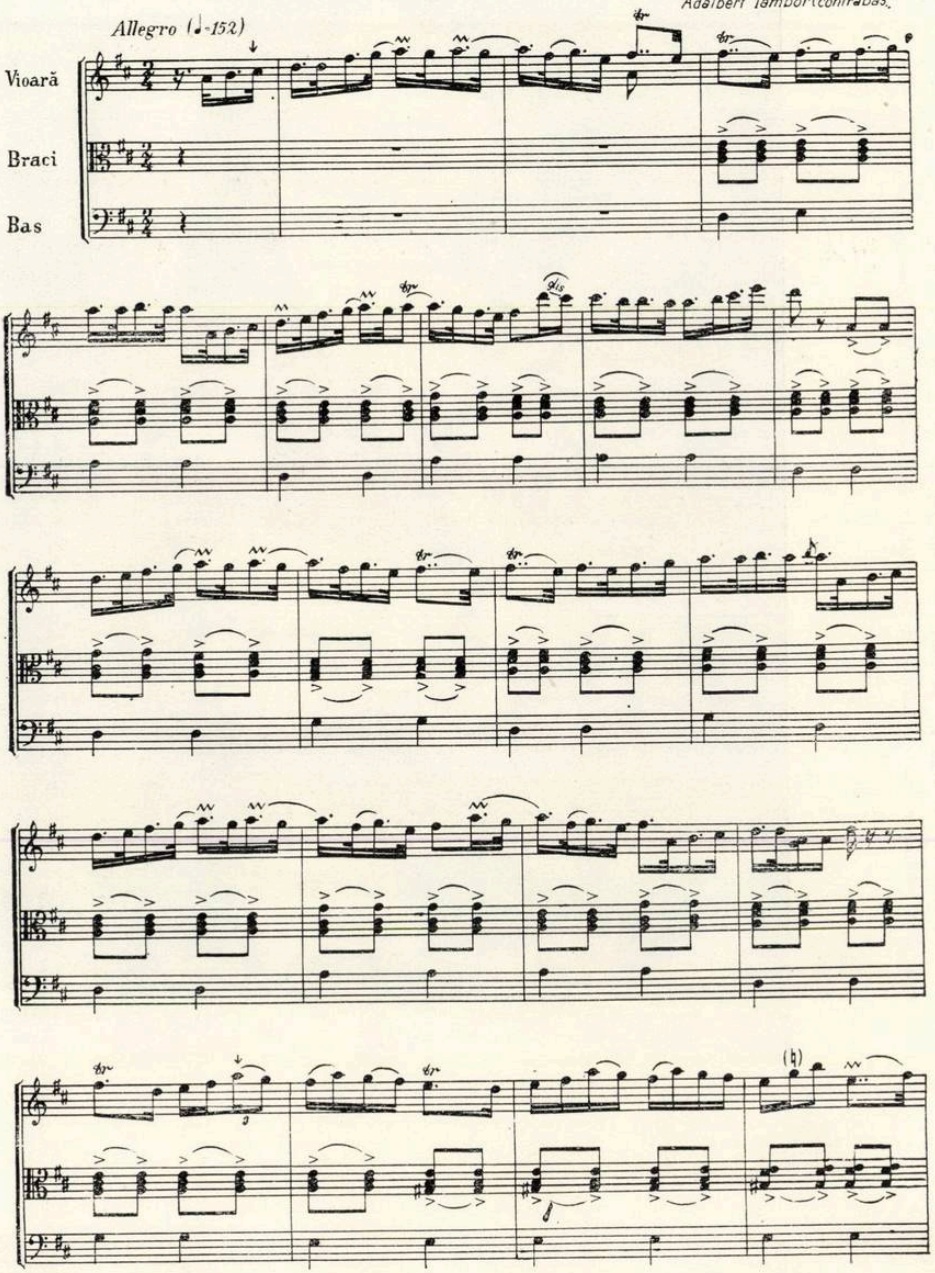
Intre 27 iulie şi 4 august a avut loc la Bucureşti Festivalul de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice. Sus — deschiderea Festivalului : Jos — cei mai tineri participanţi

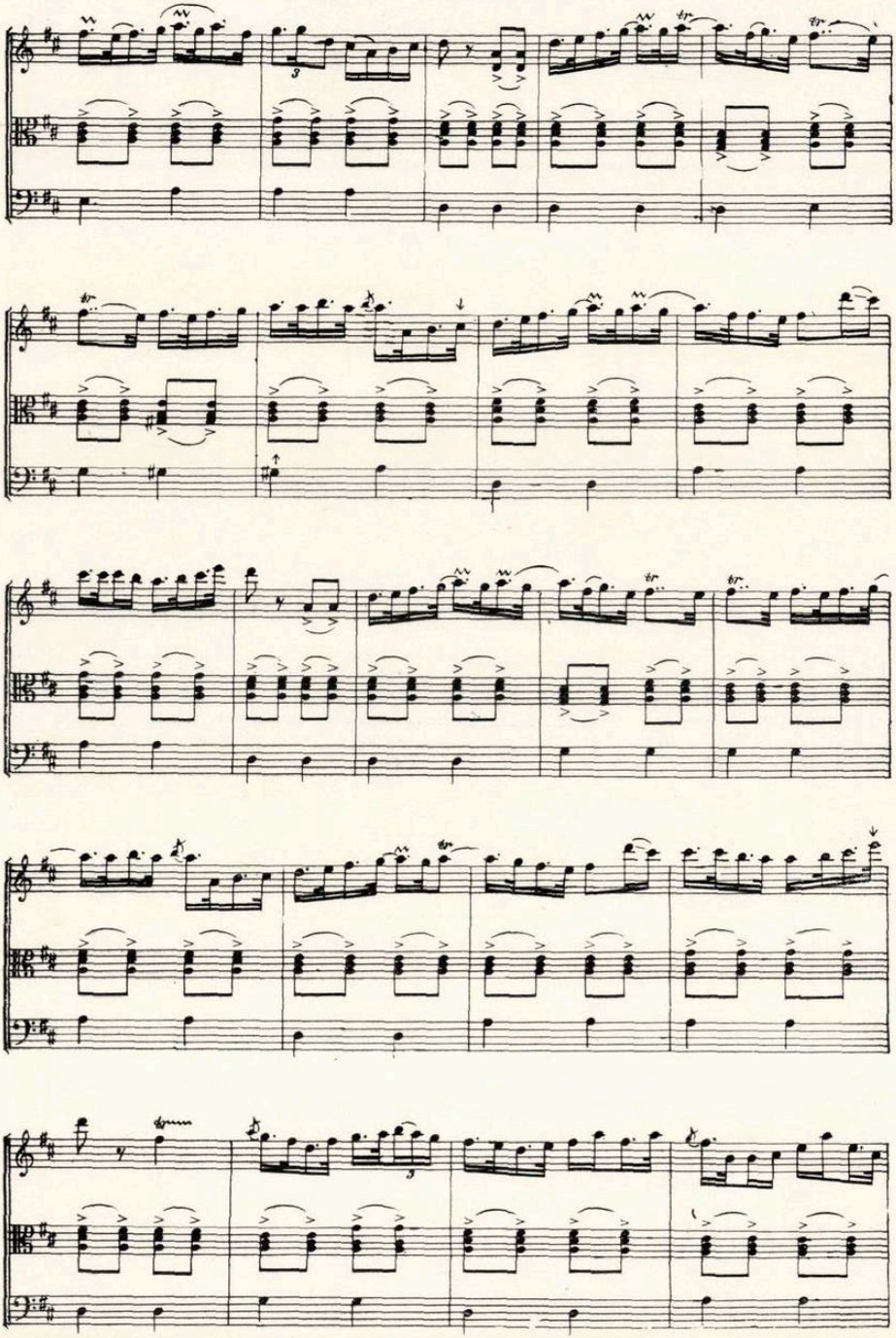


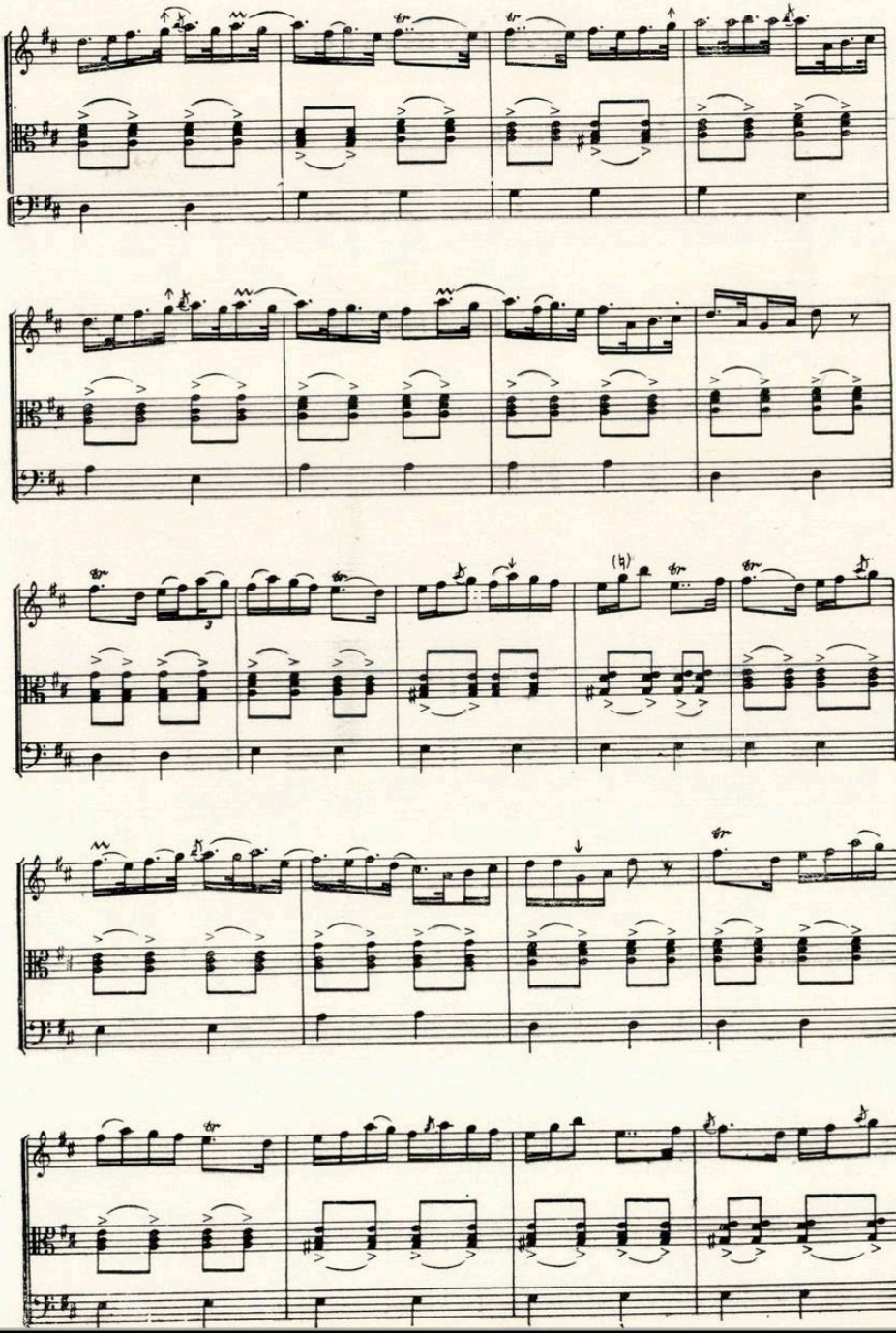
Disc 1396-I-b

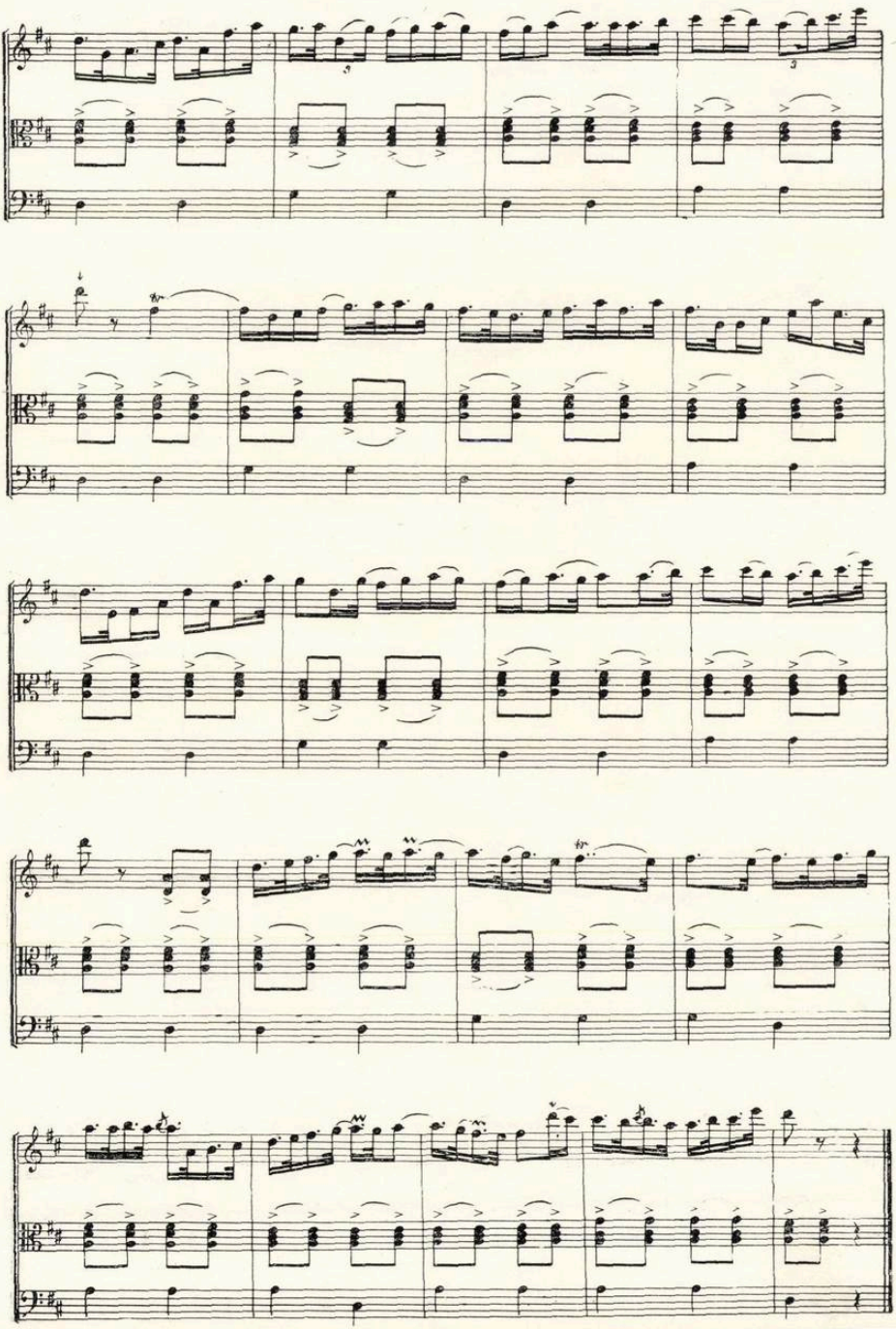
ÎNVÎRTITA

Feldioara (Sărmaș-Cluj)
Gavril Bob (vioară I),
Oscar Buț (braci),
Adalbert Iambor (contrabas).





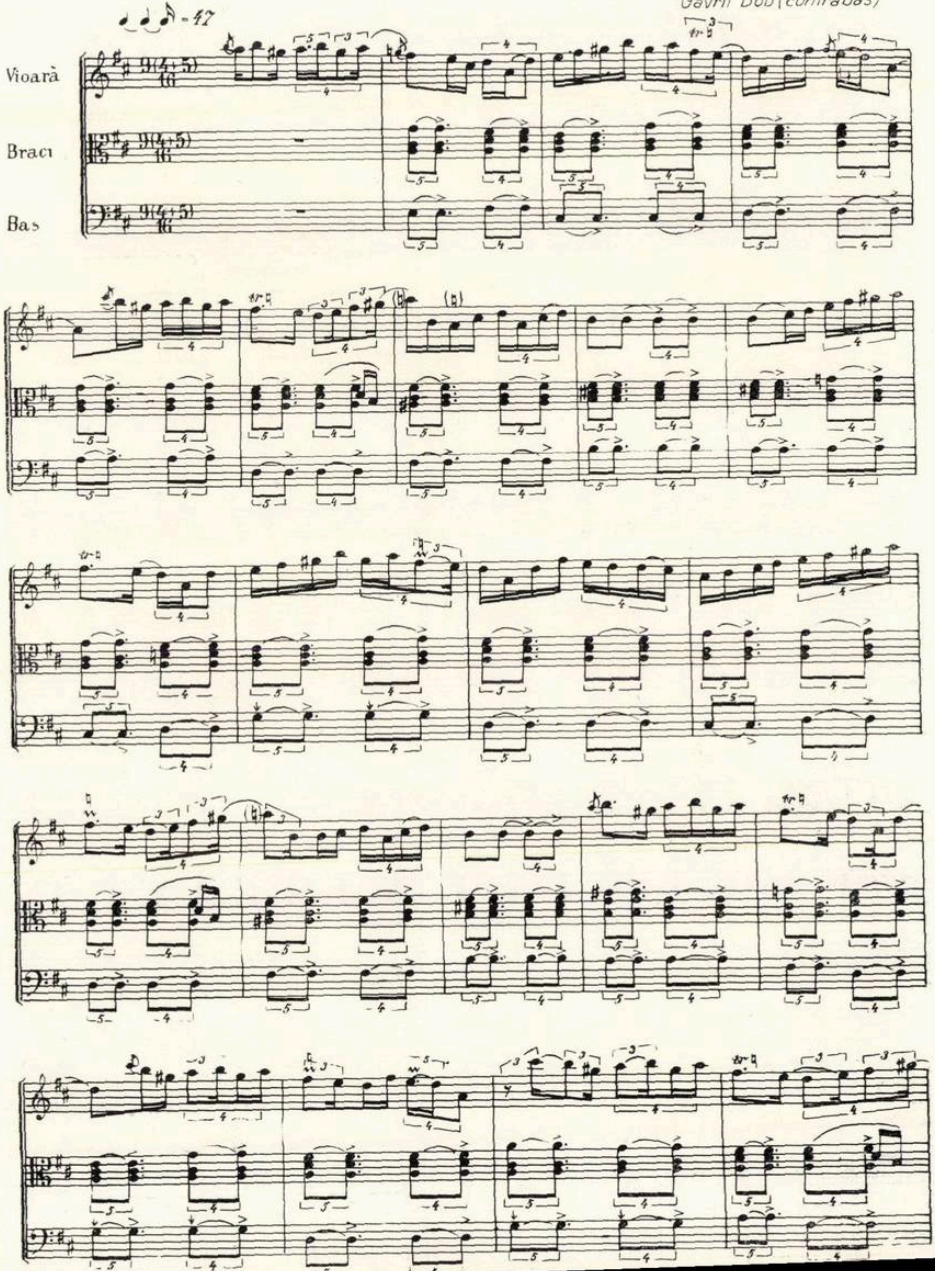


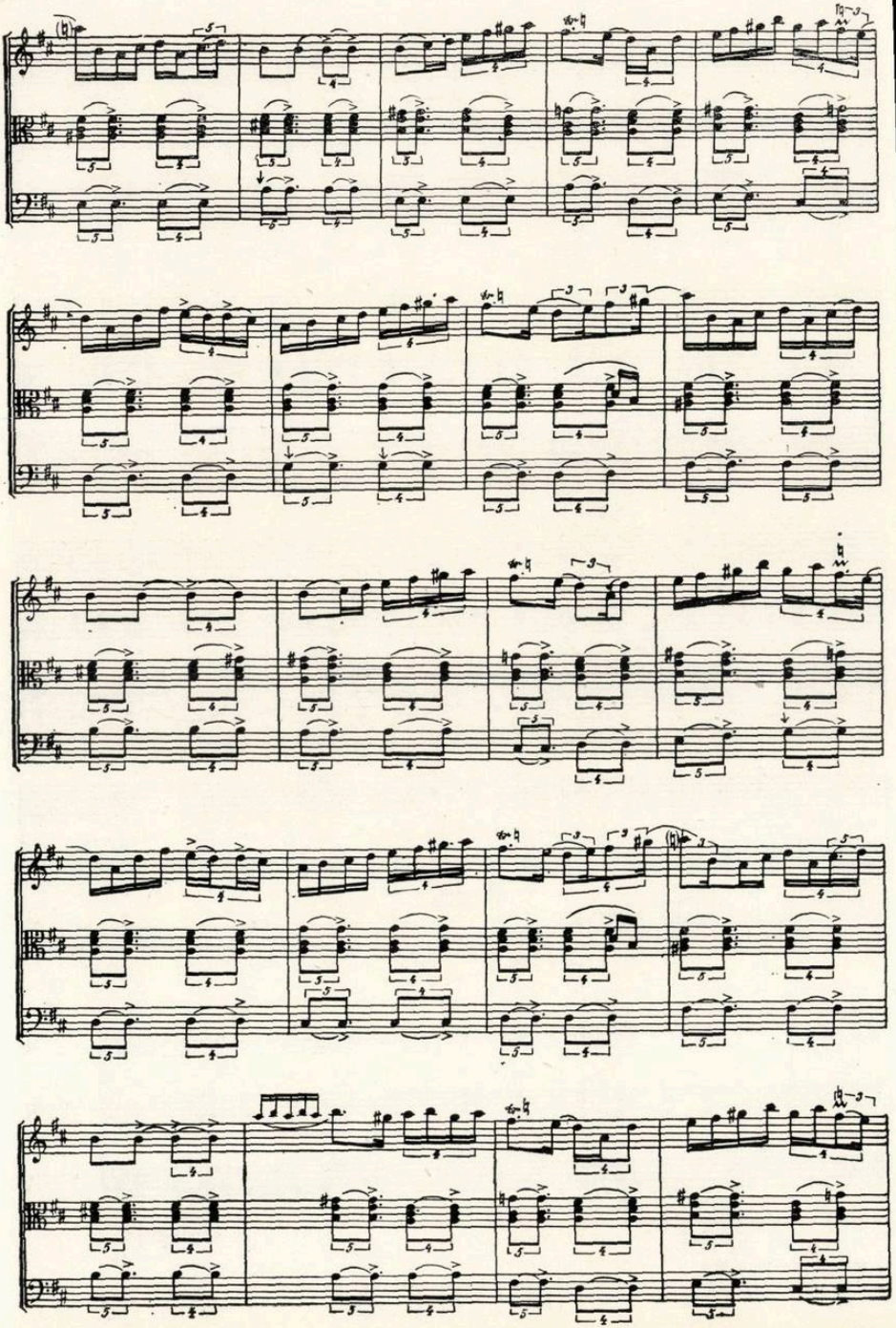


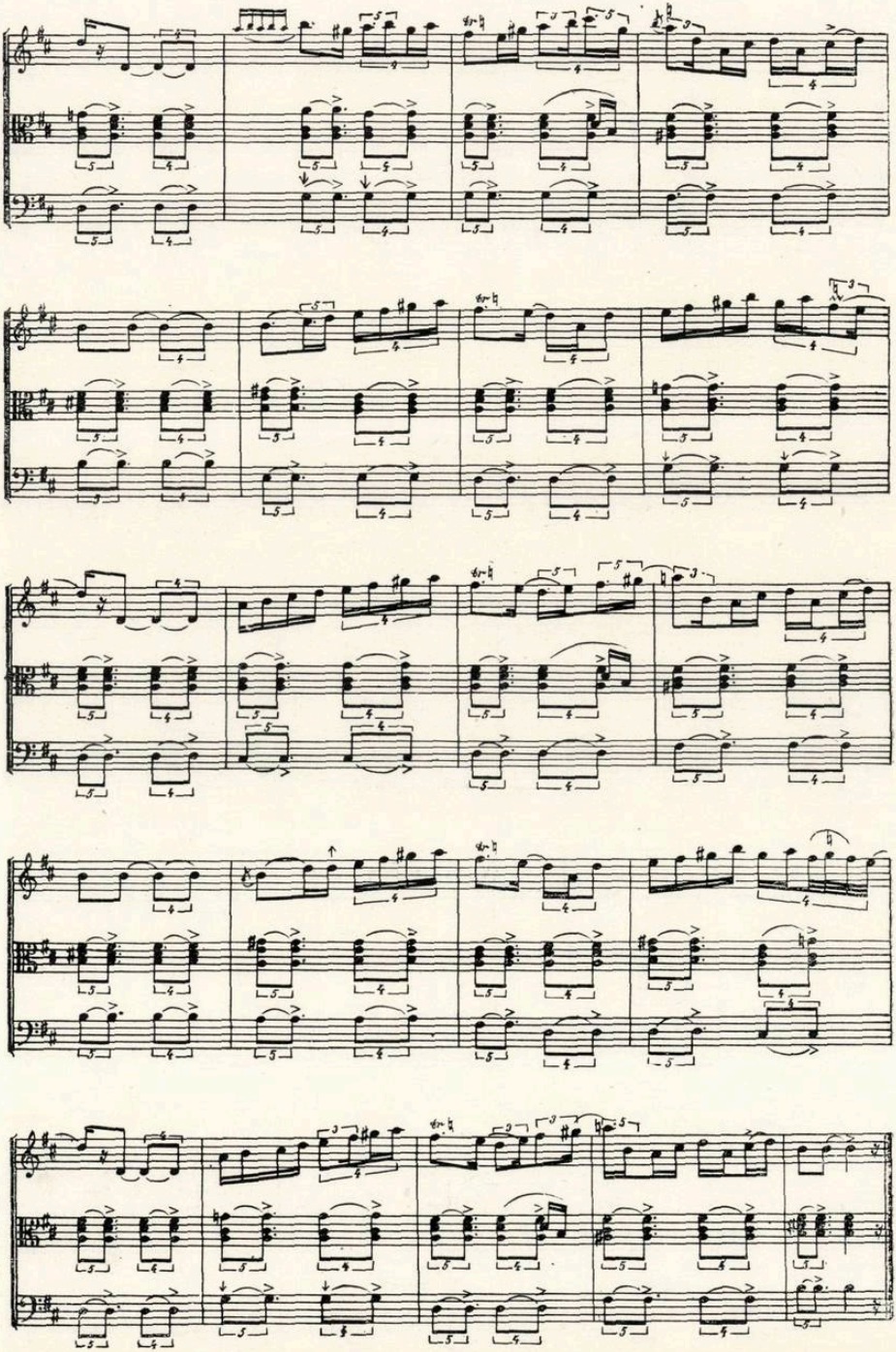
Disc 1396 II-a

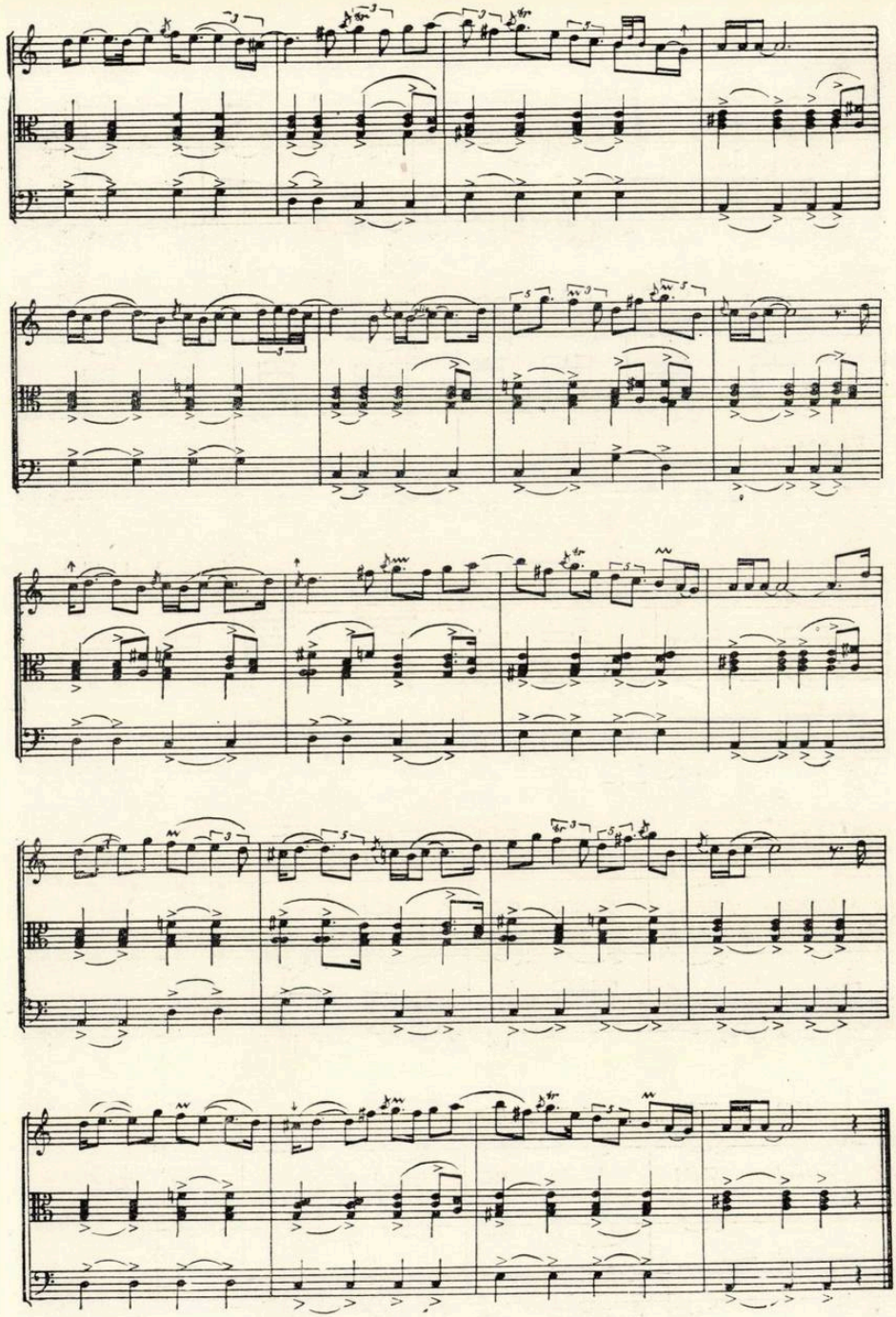
„DE-A 'NVÎRTITU"

Bahnea (Tîrnaveni-Brașov)
Adalbert Iambor (vioară I),
Oscar Buf (braci),
Gavril Bob (contrabas)









Disc 1397-II-a

DE PURTAT

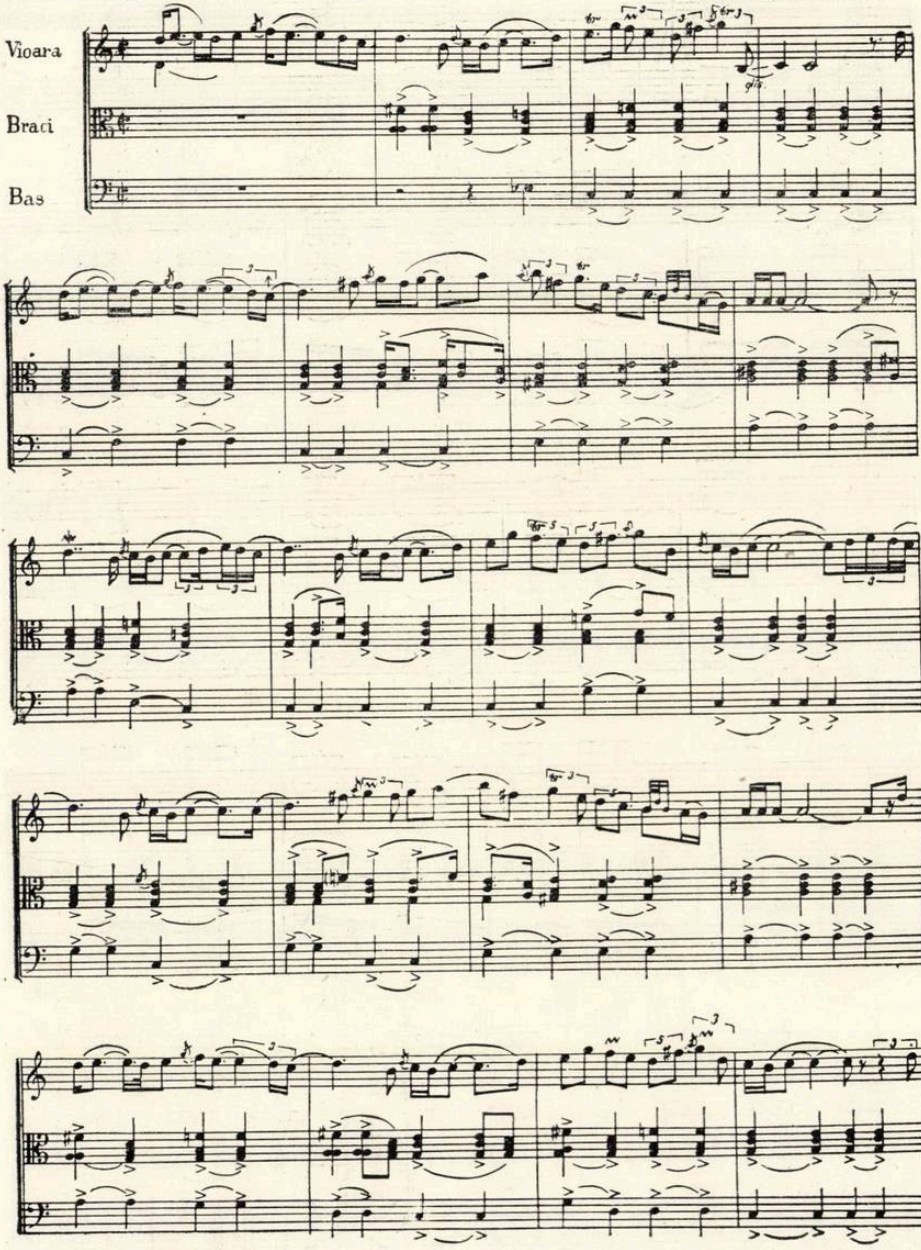
Bahnea (Tîrnăveni-Brașov)
Adalbert Iambor (vioara I),
Oscar Buf (braci),
Gavril Bob (contrabas)

Andante (♩=50)

Vioara

Braci

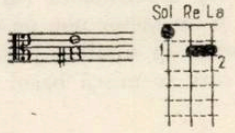
Bas



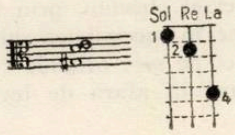
Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal

de PASCAL BENTOIU

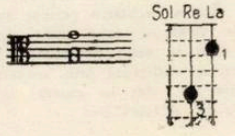
Piesa a doua. „Învîrtita", tot în Re, aduce pe lîngă acordurile I, IV, V, existente în bucata precedentă (şi realizate în acelaşi fel) şi acordul major al treptei II. Pe braci :



Uneori cu septimă (dar fără cvintă) :



Acordul treptei a IV-a este o dată construit într-o poziţie diferită :



Analiza armonică vine să confirme cele constatate la piesa dinainte, privitor la felul cum se succed acordurile. Într-adevar din 87 schimbări de armonie (fără a socoti bineînţeles ca atare adăogarea unei septime la un acord cu funcţie de dominantă), există o singură înlănţuire $V_7 \rightarrow IV$ (măsura 89), adică o singură legătură de acorduri alăturate [22]) deşi bracistul are la dispoziţie 4 acorduri majore şi deci mai multe posibilităţi de înlănţuiri armonice.

Din seria : Do-Sol-Re-La-Mi — Si-Fa diez, se utilizează acordurile majore ale sunetelor încadrate. Ele sînt legate totdeauna în funcţie de vecinătatea fundamentalelor pe scara cvintelor.

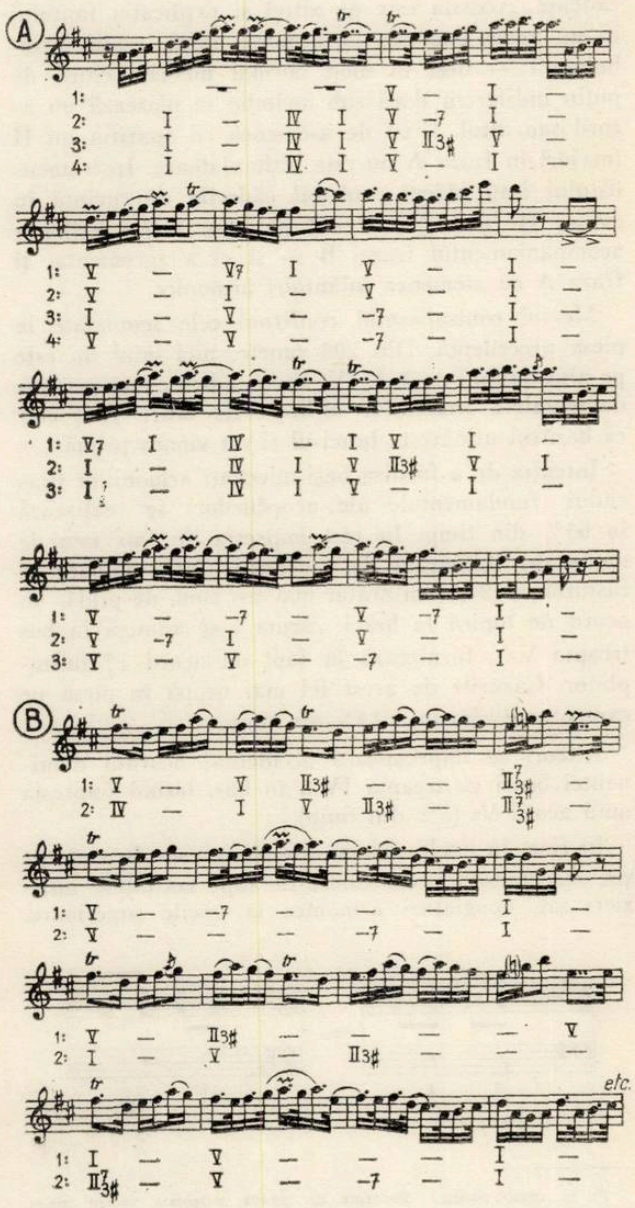
Legături întrebuinţate : Sol-Re ; Re-Sol ; Re-La ; La-Re ; La-Mi ; Mi-La.

Legături neîntrebuinţate : Sol-La ; La-sol [23]) ; Re-Mi ; Mi-Re ; Sol-Mi ; Mi-Sol.

Desigur şi în această piesă legăturile autentice (II (major)-V ; V-I ; I-IV) şi cele plagale (IV-I ; I-V ; V-II (major), vor fi în număr egal, pentru că fiecare deplasare (treptată) într-un sens oarecare pe scara cvintelor implică o reîntoarcere exact pe acelaşi drum.

Pentru înţelegerea modului în care lăutarii armonizează această bucată, nu va fi poate inutil să dăm tabelul armoniilor comparate (în cifraj). Melodia am scris-o o singură dată [24]).

Prima întrebare care se naşte este ce caută acordul major al treptei a II-a în armonizarea acestui dans ? Fraza A nu-l implică în nici un fel, iar fraza B l-ar presupune cel mult în înfăţişarea sa de acord



secundar, minor. Am arătat însă că un acord este pentru lăutarii ardeleni esenţialmente major ; ei simt insistenţa lui *mi* în fraza B şi în consecinţă întrebuin-

22) De notat că şi această unică excepţie apare în cuprinsul interpolării pe care o efectuează violonistul prim (măsurile 81—96). Cf. cu piesa „Fecioreşte" măsurile 41—48.V. şi nota 20.

23) O singură dată, accidental (v. nota 22).

24) Interpolarea de la măsurile 81—96 nu apare aci.

ţează acordul (major) al lui mi. Disonanţele care se ivesc nu-i supără cîtuşi de puţin [25]).

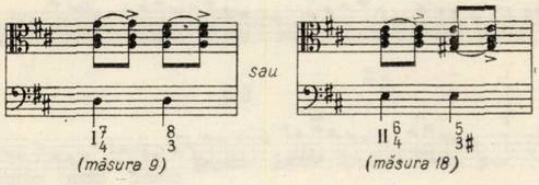
Acordul II (major), util în armonizarea frazei B, apare şi în A de două ori. Ce efect are întrebuinţarea sa aci? Întîrzie pur şi simplu cadenţa pe tonică. O succesiune I-V-I devine, prin prisma înlănţuirilor preferate ale bracistului: I-V-II (major)-V-I, privind tabelul armoniilor comparate vom vedea clar cum acordul de tonică este în asemenea cazuri întîrziat (în sensul nemuzical al cuvîntului), şi astfel un pasaj ca cel din măsurile 5—6 ale tabelului poate fi armonizat uneori I-V, alteori V-I. Rezultă, cred, de aici concluzia că sensul orizontal are mai multă însemnătate pentru armoniştii populari decît cel vertical, cu condiţia ca acordurile să fie corect conduse către cadenţe. Aceasta este de altfel şi explicaţia faptului că nu avem impresia de armonie falsă, greşit întrebuinţată — deşi în mod normal nu este cîtuşi de puţin indiferent dacă sub melodie se plasează un acord sau altul. Cred de asemenea că apariţia lui II (major) în fraza A nu este întîmplătoare. Instrumentistului i-au plăcut probabil căderile din cvintă în cvintă II (major) → V → I pe care i le-a prilejuit acompaniamentul frazei B — şi el a agrementat şi fraza A cu asemenea înlănţuiri armonice.

Mersul contrabasului confirmă cele semnalate la piesa precedentă. Din 203 sunete, nici unul nu este pe altă treaptă decît I, IV, V, II, adică exact pe fundamentalele armoniilor utilizate de braci. Este clar că basistul urmăreşte braci-ul şi nu vioara primă.

Intenţia de a furniza başi adecvaţi armoniilor braciului (fundamentale ale acordurilor) se realizează în 65% din timp. În rest impresia de fals este de multe ori înltăurată de acordurile întîmplătoare în răsturnarea 2-a (am arătat mai sus cum, de pildă, un acord de tonică la braci, căruia i se adaugă la bas treapta V-a, furnizează în fapt un acord I^{6}_{4} întîmplător. Cazurile de acest fel mai ocupă în piesa pe care o analizăm încă 13% din timp.

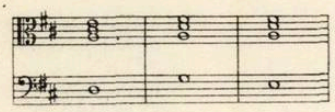
Alteori se împreunează accidental acordul dominantei braci cu treapta IV-a în bas, lăsînd impresia unui acord V_2 (5% din timp).

În fine, în unele cazuri, armonii greşite în concepţia executantului construiesc de fapt veritabile întîrzieri sau apogiaturi armonice la vocile superioare.



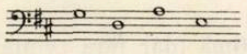
25) In cazul nostru: disonanţa de octavă micşorată (acord major cu 2 terţe — mare jos; mică sus; eventual şi cu septimă mică), mai artistică, s-ar putea spune, decît aceea de octavă mărită pe care am semnalat-o în piesa precedentă (unde modul melodiei conţinea o treaptă a IV-a alterată superior, iar armonia întrebuinţa acordul obişnuit al subdominantei). Aceeaşi disonanţă caracteristică a fost întrebuinţată de exemplu de Ravel în Concertul de pian în sol (Durand, Paris, partea I-a nr. 4, 5, 6 tema 2) la imitaţia armoniilor muzicii de jazz. Iată cum acelaşi acord poate avea în cazul în care l-ar întrebuinţa un compozitor romîn, o explicaţie cu totul diferită.

Pentru restul timpului (cca 15%) o anumită impresie de fals [26]) nu poate fi negată. Acorduri ca:



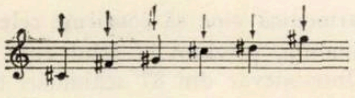
nu pot fi socotite altfel decît *cu totul întîmplătoare* şi ele nu servesc cu nimic piesa.

Mersul basului vădeşte din nou preferinţa pentru legăturile de cvintă descendentă (sau cvartă ascendentă). Intervine şi un factor nou pe care-l vom pune mai mult în lumină în analiza pieselor următoare. Iată sunetele pe care se mişcă basul:

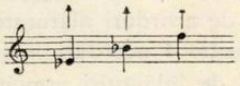


În afară de mersul obişnuit, prin treceri pe sunetele imediat vecine în succesiunea sol-re-la-mi, basul atacă uneori direct pe *mi*: oriunde s-ar găsi în acel moment. Mai clar: în afară de legătura obişnuită

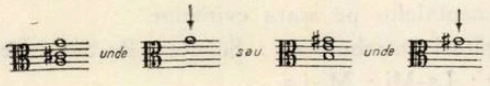
26) Aceasta însă este atenuată şi de faptul că sunetele într-un taraf nu sînt în mod perfect raportate la un sunet central. Cred că oricare din cititori a avut prilejul să cînte pe un pian imperfect acordat şi şi-a putut da seama cît de straniu sună în special acordurile disonante. Într-un fel, armonia tarafului se aseamănă cu aceea realizată pe un astfel de pian, cu observaţia că în taraf dezacordajul e în continuă mişcare. (Într-o orchestră perfect acordată anumite nepotriviri ale armoniei de taraf ar suna mult mai brutal, mai fals). Sînt cîteva puncte mai fixe în acest dezacordaj. La vioară la sunetele care poartă diezi şi care se realizează prin apăsarea coardelor cu degetele 2 sau 3 în poziţia I-a, sînt în general ceva mai jos, mai cu seamă într-o mişcare rapidă. Acestea sînt:



Aceeaşi observaţie, în sens contrar, pentru sunetele care se obţin cu degetul 1 aproape de pragul viorii:



La braci diferite acorduri în poziţii mai dificile sînt constant realizate cu distonări



Cunoscătorii tehnicii violonistice vor înţelege foarte bine de ce se întîmplă astfel, consultînd la locurile respective schiţa digitaţiei.

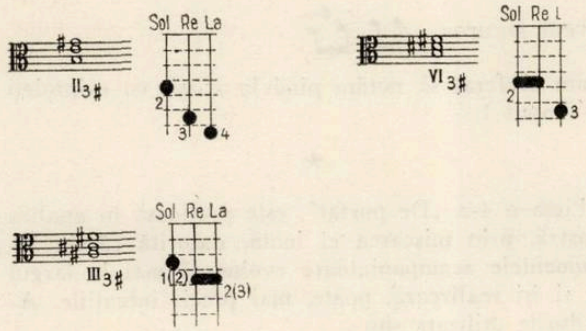
La bas distonările sînt foarte frecvente. Pe cele mai flagrante le-am însemnat cu săgeţi, dar practic — în afară de treptele principale (tonică, dominantă, treapta de cadenţă) ar fi trebuit să împinzesc partitura cu săgeţi în ambele sensuri. Explicaţia trebuie căutată, cred, în calitatea mediocră a basiştilor din tarafurile noastre sătesti.

Bineînţeles nu e vorba în cele de mai sus decît de distonările cu totul neintenţionate; sferturile de ton sistematic întrebuinţate, acelea care l-au făcut pe Bartók să noteze citeodată la cheie ♯/2 sau ♭/2, nu intră în discuţie, pentru că ele nu apar în piesele publicate aci.

la → mi, el utilizează şi re → mi sau sol → mi, însă totdeauna cu întoarcere treptată mi → la → re → (sol). Vom vedea mai departe explicaţia acestei particularităţi.

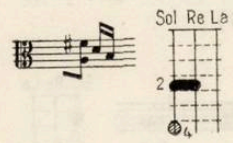
★

„De-a-nvîrtitu" este mai complex decît bucăţile de pînă acum. Din seria de acorduri posibile întrebuinţează cinci : Re-La-Mi-Si-Fa diez. Tehniceşte braciul le realizează :

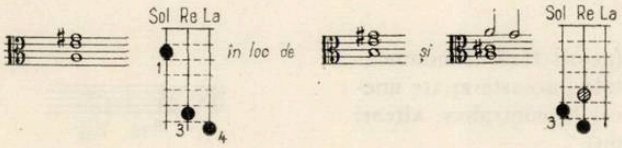


Acordurile lui Re, La, La7 se construesc la fel ca în celelalte bucăţi.

Mai întîlnim :



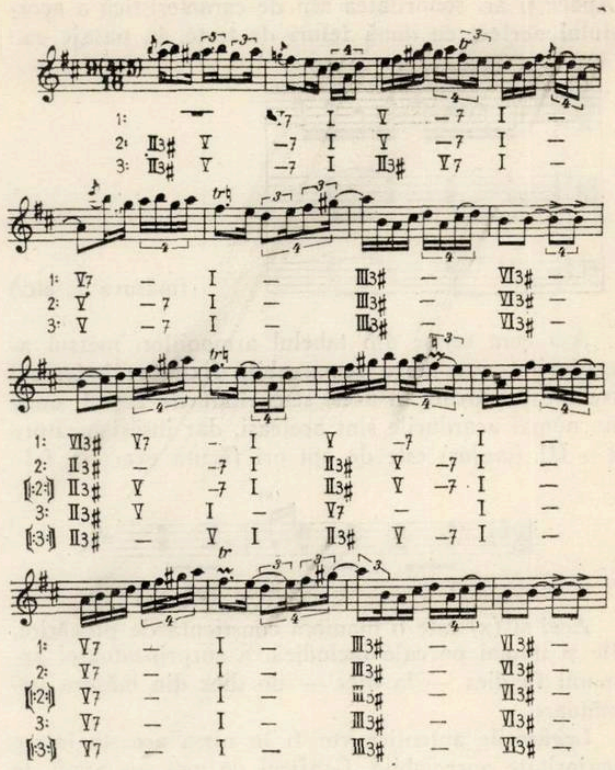
mers care apare totdeauna înaintea acordului major al lui Fa diez ;

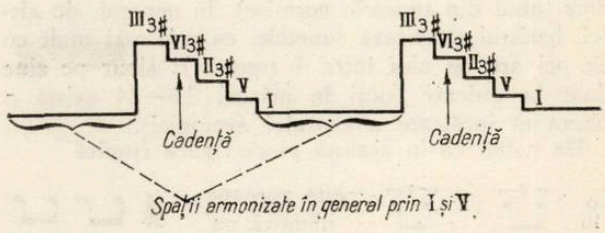


Melodia acestui joc este într-un mod major cu treapta IV-a alterată superior [27]) şi finala pe treapta VI-a. În armonie treapta IV-a apare nealterată, iar treapta de cadenţă (a VI-a) primeşte un acord major.

Tabelul armoniilor va limpezi problemele :

Elementul caracteristic al armoniei este aci acordul major pe treapta VI-a, care e treaptă de cadenţă. Şi pentru ca să existe într-adevăr o cadenţă autentică (singura cunoscută de armoniştii populari), se pune totdeauna înainte o dominantă (III major). În rest înlănţuirile armonice ascultă de legile desprinse din analiza celorlalte piese. În cazul de faţă înlănţuirile de bază sînt V(7)-I-V(7)-I. În măsura premergătoare cadenţei, bracistul atacă brusc dominanta treptei finale (pe scara cvintelor, la 4 trepte diferenţă faţă de tonică), după care armonia majoră a treptei a VI-a sună foarte natural. Ajuns pe această culme, instrumentistul coboară din treaptă în treaptă pe scara cvintelor pînă ajunge iarăşi la tonică (III major → VI major → II major → V(7) → I), după care înlănţuirile I-V-I-V îşi urmează cursul pînă la următoarea cadenţă. Cum seria de cadenţe autentice e foarte caracteristică, şi are probabil în concepţia bracistului un farmec deosebit, el îşi agrementează chiar restul piesei (unde în mod normal n-ar intra decît acorduri de tonică şi dominantă) cu acorduri de II major subit aduse, de pe care căderea pe V(7) şi apoi pe I e foarte naturală. Cu alte cuvinte e vorba de atacarea dominantei prin dominanta ei. Deci în loc de I-V-I vom afla I-II major-V-I. Făcînd abstracţie de acest procedeu pe care şi-l permite în cîteva rînduri bracistul, voi încerca să sugerez printr-un mic grafic imaginea mersului armonic al piesei analizate.

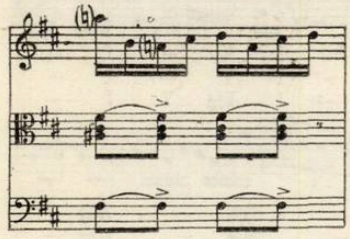




Interesant este că melodia, în raport cu o astfel de armonizare, nu suferă nici un fel de modificare.

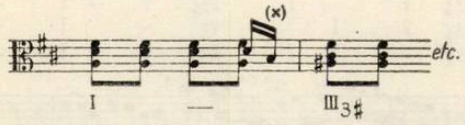
27) Pare ciudat că la triluri şi mordente sol diez devine sol becar. Cred că violistul nu concepe ornamentele ca integrîndu-se în mod, ci ca apanaje exclusive ale sunetului respectiv. În felul acesta devine explicabil trilul pe secundă minoră — realizat ca atare pentru comoditate. Pe de altă parte nu trebuie scăpată din vedere observaţia lui Enescu cum că pentru a obţine pe vioară un veritabil tril de secundă majoră, degetul care execută trilul trebuie pus ceva mai sus decît în mod obişnuit ; altminteri viteza cu care el se aşează şi se ridică de pe coardă nu permite o apăsare în întregime şi rezultă un interval ceva mai mic decît un ton. Fără îndoială că violonistul popular nu şi-a pus niciodată probleme de acest soi.

Apare și aci sonoritatea atît de caracteristică a acordului perfect cu două feluri de terțe, în pasaje ca :



(măsura 7, etc.)

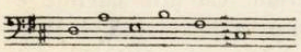
Așa cum reiese din tabelul armoniilor, mersul acordurilor este, de o remarcabilă fixitate : îndeosebi trebuie remarcate în acest sens rîndurile 2 și 4, unde nu numai acordurile sînt aceleași, dar însăși legătura I → III (major) este de opt ori făcută exact la fel :



Acel si (x) este o manieră conștientă de pregătire, fie și numai pe cale melodică, a surprinzătoarei armonii fa diez — la diez — do diez din măsura următoare.

Legăturile autentice vor fi în piesa aceasta într-o majoritate apreciabilă. Graficul de mai sus arată de ce se întîmplă astfel. Înlănțuirile de bază rămîn, ca și pînă acum, cele de acorduri ale căror fundamentale sînt în raport de cvintă (respectiv I-V-I-V etc.). Salturile bruște apar la cadențe (de 8 ori, la 4 cvinte distanță) sau, pentru agrement, în cursul piesei (de 4 ori atacarea contradominantei pentru căderea pe dominantă). Există și o înlănțuire, vădit accidentală, la 2 cvinte în jos (măsura 9). Bracistul a întîrziat pe armonia majoră a lui si și a trecut, în criză de timp, direct pe V7, fără treapta intermediară a lui II (major).

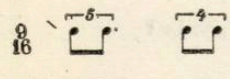
Contrabasul realizează basi adecvați în 71% din timp. Elementul nou din această piesă este răsturnarea I-a a acordului de dominantă, conștient utilizată. Socotind numărul acordurilor întrebuințate de braci, plus terța acordurilor de dominantă care apare în bas, instrumentistul are la dispoziție 6 sunete :



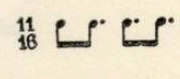
cărora cu destulă siguranță le adaugă un al șaptelea :

E un sol reminiscență din alte piese, pe care nesimțindu-l prea la locul lui în această piesă, basistul îl execută constant ceva mai jos, cu tendința de a-l asimila la fa diez (unul din sunetele permise). În general, de altfel, basistul tatonează sunetele, cu atît mai mult cu cît aci are de ales între 7 trepte. E sigur pe sine doar la cadențe (deși în măsuri 23—24 există o flagrantă încălcare a sensului armoniei).

De notat, că în această piesă figura ritmică

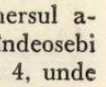


este aproape identică cu



Numerele care exprimă valorile relative ale sunetelor în cele două formule sînt respectiv 16-24-25-25 și 16-24-24-24. Între cele două formule este, deci, o diferență neglijabilă. Pentru ușurința unei eventuale execuții și pentru ușurința înțelegerii se poate gîndi a 2-a, deși e scrisă prima. Am adoptat scrierea în aparență mai complicată pentru a nu contrazice ritmul care se impune în melodie (cu alte cuvinte, pentru a păstra relația 4/5 între cei doi termeni ai măsurii). Către sfîrșitul bucății, formula de acompaniament se apropie tot mai mult de

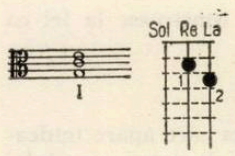
Cum însă nu se poate determina un loc exact unde ea ar deveni riguros



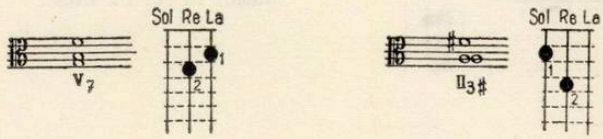
am preferat să notăm pînă la sfîrșit cu cvintoleți pe timpul 1.

★

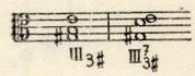
Piesa a 4-a „De purtat", este prețioasă în analiza noastră, prin mișcarea ei lentă, datorită căreia instrumentele acompaniatoare evoluează mai la largul lor și își realizează, poate, mai precis intențiile. Acordurile utilizate sînt :



(schițe la analiza piesei nr. 1)



(acord fără fundamentală ; aceasta apare uneori la contrabas, alteori nu).

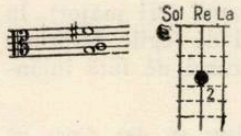


(schița la analiza piesei nr. 1)

(schițele la analiza piesei nr. 2)

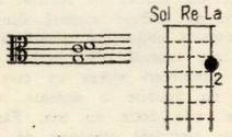
Acorduri întîmplătoare :

(corzi libere) ;



(în loc de

și în fine



în loc de sau în loc de

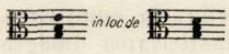
Linia melodică schițează o inflexiune către tonalitate dominantei (inflexiune pe care armonizarea nu o subliniază deloc) pentru a termina pe treapta VI-a, treaptă care în cuprinsul modului major ar primi de drept o armonie minoră. Bineînțeles și aci bracistul armonizează major și termină totdeauna cu cadență perfectă, deci precede acordul (major) al treptei a VI-a cu acordul (de asemenea major, cu sau fără septimă mică) al treptei a III-a. Înapoierea la alternarea obișnuită I-V-I se face printr-un șir de cadențe perfecte: III major VI major — V(7)—I care epuizează seria acordurilor întrebuințate de-a lungul piesei.

Graficul stabilit în analiza precedentă poate servi și aici. În afară de salturile premergătoare cadențelor, toate înlănțuirile armonice (excepție una singură, cu totul accidentală, în măsura 2) sînt practicate între acorduri ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă. Instructiv în această chestiune este cazul de la măsurile 8, 24 și 32 din cuprinsul piesei. Sîntem pe acordul sunetului de cadență (la-do diez-mi) iar sensul armoniei e descendent; acordul (major) al lui *re* este adus, chiar fără fundamentală și măcar pentru durata unei optimi de pasaj, pentru că legarea directă a acordului la-do diez-mi, cu acordul sol-si-re nu se practică. Același lucru se observă în măsura 18, sau— nereușit — (sub forma unui acord ambigu [28]); Sol-Si-Mi în loc de Sol-Si-Re) în măsura 34.

Care este funcția estetică a cadențelor majore pe trepte secundare? Fără greș aceste cadențe ne conduc pe plan armonic la un etaj superior, unde naște necesitatea de a reveni la tonul inițial. Revenirea se face gradat. Avem deci adevărate trambuline armonice, iarăși și iarăși, fără sfîrșit [29]). Această manieră de armonizare constituie un admirabil corectiv la forma închisă (cel mai adesea AB) a jocurilor, o tentativă reușită de a depăși cadrul strîmt oferit de melodie.

În momentele de acalmie armonică dintre cadențe, bracistul aduce uneori ca pe un element improvizatoric și acordul II major. El a îndrăgit pe semne succesiunea II major-V-I, care i-a fost sugerată de căderea armonică următoare sunetului de cadență, și o reia chiar fără să fie nevoie. Interesant că aceasta se întîmplă abia la repetarea frazei de 16 măsuri, cînd instrumentistul s-a fixat definitiv în piesă. Mișcarea lentă îi permite să abordeze acordul II major numai prin dominantă, deci armonicește — treptat (I-V-II$_3$d^{1}ez-V-I). Datorită aceluiași factor, și contrabasistul, cu toată relativa complicație a bucății, realizează destul de bine basul armoniei (just în 74% din timp). Cadențele sînt întotdeauna corect intonate, iar în rest observăm o încercare de continuă pendulare între tonică și dominantă. Remarcabil este — în măsurile 31—34 — un frumos mers din cvintă în cvintă (Mi-La-Re-Sol-Do), altminteri în oarecare dezacord cu armonia braciului. Sensul drumului celor două instrumente e același, timpul întrebuințat pentru diferitele etape e altul. Din fericire atît plecarea cît și sosirea se produc concomitent. Instrumentistul pare că acceptă în această piesă și cvinta în bas (răst. II-a) [30]). Sunetele întrebuințate sînt în general fundamentale armoniilor de la braci [31]).

---

28) Acordul  este rezultatul unei tratări tehnice

Degetul 1 (vezi schița respectivă) a călcat și pe coarda *re*, nu numai pe coarda *la*, așa cum era — probabil — în intenția instrumentistului.

29) Îndrăznesc să împărtășesc cititorilor o impresie personală. Cîntînd la pian jocurile ardelenești care conțineau asemenea cadențe majore pe trepte secundare, am constatat totdeauna că nu există suficiente motive pentru a termina. Fiecare oprire conținea — prin armonia ei — un fel de ordin de a merge mereu mai departe, lucru ce nu mi s-a întîmplat cu jocuri din alte regiuni, care se armonizează altfel. Am numit aceste puncte maxime: „trambuline armonice". Dacă-mi este permis, voi compara armonia jocurilor ardelenești cu sborul unui planor, al cărui mers s-ar compune din urcări subite și din coboriri line, însă... necesare.

30) Vezi măsurile 16, 29, 37.

31 Excepție un mi bemol la început, fără importanță și fără sens, și un fa, în măsura 5, intonat poate în așteptarea unui acord de subdominantă. Acest fa nu va mai reveni pînă la sfîrșit.

(va urma)

Notă

La studiul *Contribuții la studiul procesului de creație în cîntecul popular romînesc* de Liviu Comes, publicat în revista Muzica nr. 2/1962 la pagina 17, sub exemplul 27 se va citi textul: Vîntul bate. neaua-i mare; sub ex. 28 — Ana și cu Stana / Și cu Sînziana; sub ex. 29 — Pleacă-ți ramurile; sub ex .30 — Legăna-m-aș legănare, sub ex. 31 — Vino bade mă sărută, sub ex. 32 — Pîrîuț pe lîngă moară și sub ex. 33 — Inimuța să n-o doară.

Sviatoslav Rihter

— pe marginea recentelor recitaluri ale marelui pianist sovietic

de ADA BRUMARU

Încercînd a defini noţiunea de stil în interpretarea pianistică, Heinrich Neuhaus, îşi îngăduie, după cum afirmă el însuşi, să nu abordeze rigid problema aceasta atît de dificilă. Astfel că, după ce enunţă trei moduri de înţelegere a stilului (printre care figurează şi acela al lipsei totale de stil) el se opreşte la un al patrulea, pe care îl consideră cel mai bun: „este acela al interpretării luminate de intuiţie, al interpretării contemporane vii, dar saturată de o erudiţie de care nu se face paradă, plină de dragoste pentru compozitor, dragoste care dictează bogăţia şi diversitatea procedeelor tehnice folosite, al interpretării care se desfăşoară sub lozinca: „...autorul a murit, dar opera lui trăieşte!" sau, dacă autorul este încă în viaţă: „şi va trăi pînă în viitorul cel mai îndepărtat"![1]). De fapt, acesta este stilul lui Rihter, pe care Neuhaus nu-l numeşte la acest capitol, deşi în cartea sa despre arta pianistică pedagogul revine mereu, cu un entuziasm lucid în demonstraţie, asupra celui mai strălucit elev al său. Intuiţia şi inspiraţia sînt mereu prezente în arta lui Rihter, plină de surprize tocmai prin spontaneitatea ei, prin continua efervescenţă creatoare, care ne pune de fiecare dată în faţa unei versiuni deosebite a aceleiaşi piese, versiune corespunzătoare unui anumit moment şi incluzînd în ea un mare potenţial de viitoare transformări. Vie şi contemporană este arta lui Rihter prin îndrăzneala cu care el implică erudiţia sa în complexul gîndirii imaginative individuale şi al sensibilităţii personale. Rihter ştie desigur cum se putea cînta muzica lui Bach pe vremea în care cantorul din Leipzig dura monumentul cel mai impresionant al polifonici secolului 18, sau cum suspinau adolescenţii cu fruntea palidă şi pletele obosite ascultînd suspinele nostalgice ale nocturnelor romantice, dar nu-l interesează aceasta decît documentar, pentru a obţine baza autenticităţii în interpretare; acel „opera trăieşte", la care se referea Neuhaus, înseamnă puterea de a simţi ceea ce este permanent într-o creaţie muzicală, nu numai în sensul respectului pentru frumuseţile de demult, ci şi în acela al capacităţii lor de a ne impresiona şi astăzi prin tinereţe. La Rihter erudiţia este subînţeleasă, după cum şi personalitatea sa extraordinară se dezvăluie fără ostentaţie (dar cutremurător!); originalitatea este cu atît mai captivantă cu cît artistul nu o caută anume. Ceea ce caută el este clocotul interior al muzicii, redînd gîndul profund şi vibraţia emotivă a compozitorului, poezia şi plasticitatea imaginilor, logica legilor arhitecturii muzicale. S-ar putea spune că el ilustrează, într-un mod cu totul neobişnuit, dar în orice caz modern şi realist concepţia secolului 19 cu privire la caracterul universal al muzicii, ca artă incluzînd elemente din toate domeniile creaţiei artistice.

O interpretare este la Rihter un complex proces de gîndire analitică dar şi de efuziune sentimentală; este, aşa cum spunea Neuhaus, o mărturie a dragostei pentru compozitorul ales, care dictează bogăţia şi diversitatea mijloacelor tehnice folosite. Rihter pare într-adevăr a fi cerut pianului imposibilul pentru a obţine mult mai mult decît ne închipuiam că este posibil; şi spunînd aceasta nu ne referim doar la tehnica propriuzisă — care este uluitoare — ci şi la lărgirea cadrului resurselor expresive ale instrumentului. Istoria muzicii ne-a obişnuit ca astfel de emancipări ale artei instrumentale să se realizeze prin contribuţia unor compozitori, de obicei ei

---

1) H. G. Neuhaus: Despre arta pianistică. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. — 1960.

însişi interpreţi de geniu : să ne gîndim la Mozart, la Beethoven, la Liszt şi Chopin, iar mai aproape de noi, la Bartok şi Prokofiev ! S-ar părea că ne aflăm în faţa unui caz aproape unic, dar Rihter — aşa cum cîntă astăzi şi în perspectiva realizărilor sale viitoare — va stabili noi criterii în arta pianistică a secolului nostru. Cu atît mai mult cu cît discurile sale, realizate în Europa şi America, sînt un mijloc eficace de a menţine arta sa în actualitatea permanentă a vieţii muzicale mondiale

Trecînd peste tentaţia de a mai poposi asupra diferitelor corelaţii pe care le sugerează artistul Rihter, se impune a ne referi mai strict la valoarea muzicală, a creaţiilor sale. Slujind muzica, artă a sunetelor desfăşurate în timp, Rihter este un subtil stăpîn al sonorităţii şi al ritmului. Calitatea sonoră a interpretărilor sale, diversitatea lor sub acest aspect, este întotdeauna dictată de necesităţile de expresie ale unei anumite imagini, de predominanţa unui anumit sentiment, de modul în care diverşi compozitori au cuprins, în epoca lor, infinitul univers al sonorităţilor muzicale. Altfel „a sunat" în recentele sale recitale muzica lui Händel faţă de aceea a lui Schumann sau Chopin ; pentru Debussy, Rihter a făcut din sunet un element de culoare, după cum abordînd repertoriul contemporan el a găsit — din acest punct de vedere — la Prokofiev şi Hindemith oarecari asemănări, dar şi profunde deosebiri (Prokofiev are o personalitate distinctă şi în sonoritatea specifică acompoziţiilor sale). Despre forţa ritmică a interpretărilor lui Rihter, despre logica periodicităţii şi armonia contrastelor, despre imaginaţia licenţelor, care nu sînt întîmplătoare ci strîns sudate într-o disciplină riguroasă, s-ar putea scrie multe pagini. Cert este că şi aci acţionează erudiţia, deopotrivă cu energia lui vulcanică. Pulsaţia continuă şi constantă a ritmului dă muzicii polifonice acel curs netulburat, acel echilibru oglindind certitudinile pe care se întemeiază seninătatea şi robusteţea creaţiei clasicilor veacului al 18-lea ; impetuozitatea, avînturile pasionate ale romanticilor, necontenita mişcare a fanteziei lor, sînt oglindite în ritmica furtunoasă, plină de capricii a unui Schumann sau Chopin ; la Debussy, ritmul este sesizat de Rihter ca un rafinament al paletei sonore, după cum în Prokofiev el întruchipează „sensul motoric" cu o vigoare titanică.

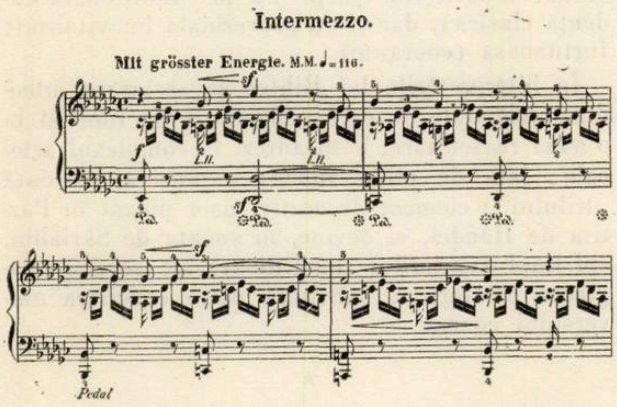
Se ştie că Mozart povestea într-o scrisoare cum atunci cînd începe compunerea unei noi lucrări, el întrevede deodată întreaga desfăşurare viitoare, întreaga piesă de la început pînă la sfîrşit. Desigur că în cazul unui interpret această perspectivă asupra întregului este mai simplu de realizat ; ceea ce impresionează atît de mult la Rihter este nu numai unitatea unei interpretări, construcţia ei stabilită prin studiu intens, ci şi doza de improvizaţie care dă creaţiei de pe podiumul sălii de concert o personalitate, cum spuneam, a unui moment anumit. Dar această improvizaţie are în vedere şi desfăşurarea discursului muzical. Astfel modul în care Rihter readuce temele cheie ale unei compoziţii este o dovadă a acestei continue întrepătrunderi între emoţia contactului imediat cu ea şi viziunea transformărilor viitoare decurgînd din potenţialul ei expresiv. Cînd este vorba de Händel, de revenirile unui dans graţios şi fragil ca Allemanda (partea a II-a a Suitei nr. 5 în Mi major) sau de variaţiunile pe o temă pastorală cunoscute sub numele de „Fierarul armonios" (ultima parte). Rihter realizează cu simplitate naturală, copilărească aproape procesul de reînoire a izvoarelor melodiei iniţiale. Jocul planurilor sonore este delicat dar precis, virtuozitatea nespectaculoasă ; maestrul din Halle ni se relevă cu toată bonomia lui surîzătoare (cît farmec a avut popasul subliniat la sfîrşitul părţii I-a pe tradiţionala cadenţă clasică), dar şi cu proverbiala lui vitalitate furtunoasă (courante).

În interpretările lui Rihter se sesizează cîteodată amănunte pe care, abia după un timp şi la o nouă reascultare, le încadrezi în complexul artei sale ; iată de pildă funcţia expresivă acordată „trilului" : element decorativ, uşor picant în Partita de Händel, el devine, în sonata de Skriabin, sprijinul avînturilor tumultuoase ale acestei imaginare călătorii a spiritului către cucerirea universului cosmic.

★

Cu repertoriul romantic, temperamentul lui Rihter a stabilit întotdeauna o relaţie strînsă şi întru totul explicabilă ; pianistul deţine în el însuşi o uriaşă capacitate de simţire, o imaginaţie cutezătoare cu zboruri capricioase, o energie clocotitoare. De aceea el a mers întotdeauna către accentuarea contrastelor, a dezlănţuirii pasiunilor, către intensificarea sensului dramatic şi fantastic al paginilor pianistice romantice. Anul acesta Rihter a părut mai dezlănţuit decît oricînd în trecut. Atacînd aproape pe nerăsuflate Sonata în sol minor op. 22 de Schumann, parcă fugind din culise către pianul de pe scenă, el a dat acestei lucrări o febrilitate mai intensă decît aceea resimţită iniţial de autorul ei. În special prima parte în care indicaţia — „Cît de repede posibil" — (So rasch wie möglich) nu a fost gîndită pe măsura posibilităţilor lui Rihter, s-a transformat odată cu respectarea lui „Mai repede" (Schneller) şi „Încă mai repede" (Noch schneller) într-o inimaginabilă goană (voită desigur !) pe claviatură. Impulsionată de o pedalare abundentă, parcă înverşunată, această tumultuoasă revărsare a confidenţelor exaltate ale artistului romantic, a deschis al doilea recital transmiţînd deodată în sală o încordare care s-a menţinut apoi în continuarea întregului program. Mai mult decît ascultătorii săi, Rihter deţine însă puterea de a se tempera brusc, trecînd de la o nervozitate teribilă la o linişte interioară aproape incredibilă.

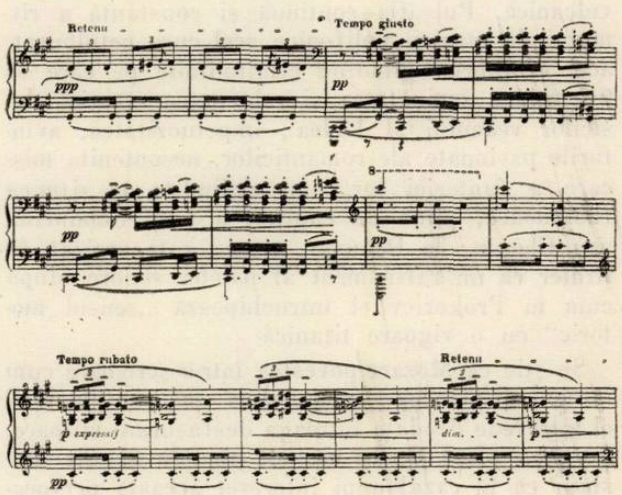
Așa s-a întîmplat în partea a II-a, Andantino, a aceleiași sonate, un gingaș și visător lied romantic. În final Rondo (Presto) el și-a regăsit energia, cu care a continuat apoi expunerea poemului pianistic conceput de Schumann în „Carnavalul din Viena" op. 26 (lucrare mai puțin izbutită decît primul „Carnaval", datînd din 1835). Dintre cele 5 părți am preferat interpretarea „Romanței" triste și a „Intermezoului". Aceasta din urmă a fost cel mai fin schumannian tablou realizat de Rihter (totuși „mit gröster Energie") în seara recitalului său. De altfel muzica însăși include cele mai frumoase trăsături ale stilului schumannian.



În Poloneza fantezie op. 61 de Chopin, Rihter imaginează din nou ceva inedit; încă de la primele măsuri ale splendidei introduceri, cu accentele ei grave și de o tristă demnitate, el creează o atmosferă apropiată de aceea a baladelor lui Chopin și menține pe tot parcursul interpretării acest caracter de improvizație liberă pe tema unei povestiri fantastice și lirice.

★

„Încerc să deslușesc în operele muzicale imboldurile multiple care le-au dat naștere și viața lor interioară..." — spunea Claude Debussy în postură de critic muzical. Este singurul lucru pe care îl are de făcut oricare interpret venind în contact cu muzica marilor creatori: Rihter este extrem de minuțios în această pătrundere în profunzimile unui compozitor. Ascultîndu-l cîntînd muzica lui Debussy, este limpede că prin analiză detaliată a obținut el acel stil poetico-pictural atît de caracteristic compozitorului. Plasticitatea tălmăcirilor sale pianistice ține și de un simț interior al coloritului și luminii (se știe că Rihter pictează adesea); ori coloritul proaspăt, scînteietor sau palid, nuanțele infinite ale irizațiilor luminii, se joacă în tablourile impresioniste într-o specifică *armonie a contrastelor și vecinătăților*. Pe de altă parte, ca și Cortot, Rihter caută în muzica lui Debussy, „poemul ei permanent care trăiește în ea, care moderează sau acuză inflexiunile ei, îi precipită sau îi rărește cursul, îi impune tăcerile, îi inspiră detaliile, și acest poem este *imaginația... dar o imaginație care recurge* la sugestiile cele mai definite ale spiritului și simțurilor". Cîntînd ciclul „Stampe", compus de Debussy la un an după opera „Pelléas și Mélisande", atunci cînd compozitorul ajunsese la apogeul măiestriei sale, Rihter a reînviat dorința *noastră de a-l asculta într-o seară* Debussy, așa cum a prezentat în trecut la Moscova. Tonalitatea afectivă și tonurile de culoare ale fiecăreia dintre cele trei „Stampe" au fost redate cu un rafinament extraordinar. În „Pagode", evocare pitorească a Indiei, întregul clădit pe o gamă orientală de cinci sunete, a fost compus cu inventivitatea inepuizabilă, poetică și sonoră, cu care Rihter poate înfățișa aceeași melodie împodobită mereu cu alte ornamente, creind prin aceasta o imagine plină de viață. În „Seara la Grenada", coloritul clar în „Pagode" se întunecă; tabloul evocă într-o mișcare de habaneră o imagine nocturnă a Spaniei temperamentale, visătoare, senzuale. Aci pianistul se sprijină pe ritm pentru a schița desenul văzut de compozitor; „nepăsare grațioasă", dorită de Debussy la început, este admirabil tălmăcită, iar alternanța între cele două pasaje succesive — „Tempo giusto" și „Tempo rubato"



— este realizată cu maximum de subtilitate în dozarea contrastelor. E ca și cum deodată de undeva a pătruns în noapte, abia auzit ecoul unui cîntec îndepărtat. (Să ne gîndim cum concepea Rihter contrastul la romantici și cum

îl gîndește aci). În „Grădini sub ploaie", Rihter ne poartă într-o veselă Île de France, în care prin zumzetul unei ploi bogate și generoase (așa o concepe pianistul), străbat melodiile cîntecelor populare franceze („Nu vom mai merge la pădure" și „Nani, nani — Do, do, l'enfant, do").

După fiecare nouă piesă, ascultătorului i se pare că descoperă anumite legături spirituale speciale, pe care le deține Rihter față de creația unuia sau altui compozitor. Dar, de fapt, pianistul concentrează în el multiple resorturi de sensibilitate și gîndire, își mlădiază tehnica instrumentală astfel încît se dovedește pînă la urmă la fel de mare în clasici, în muzica romantică sau modernă. După Debussy, muzica lui Skriabin, care poartă întotdeauna și ea un poem interior, a răsunat cu o vigoare gigantică. Stimulat de nevoia omului de a cunoaște și stăpîni lumea, de acea aspirație a spiritului către dominația naturii, Skriabin a imaginat simbolicele sale zboruri spre stele, întruchipînd prin ele tocmai aceste năzuințe. Sonata a 5-a are un motto extras din „Poemul extazului" care în traducere liberă ar suna astfel:

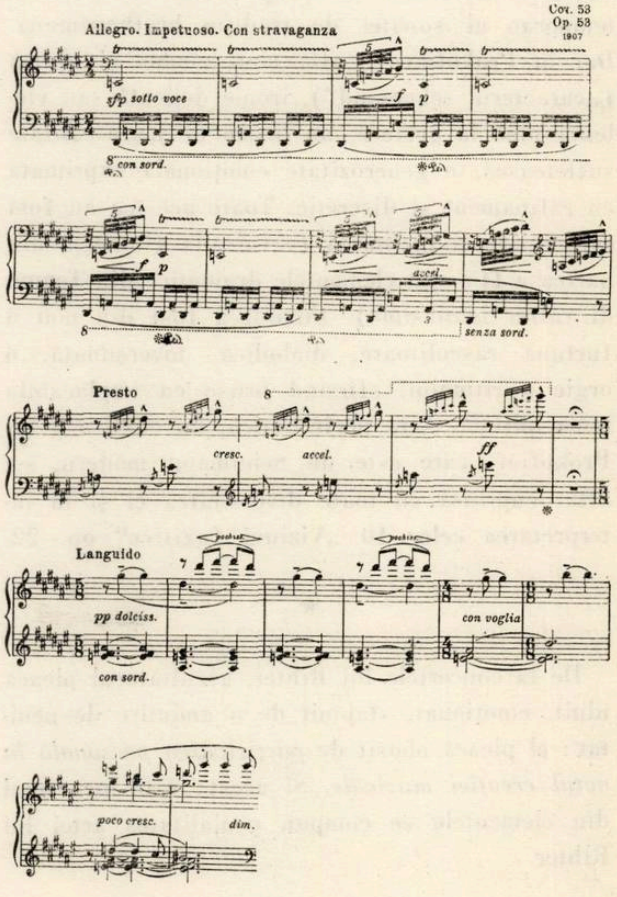
„Vă chem la viață, o forțe misterioase!
Ascunse în întunecatele adîncuri
Ale spiritului creator, temătoare
Frînturi de viață, vouă vă aduc îndrăzneala!" [1])

Introducerea este o fulgerătoare țîșnire către înălțimi, dar numai un contemporan, un om al zilelor noastre care a presupus vuetul colosal al rachetelor înălțîndu-se către spațiile interplanetare, o putea imagina în felul lui Rihter. Apoi, brusc, după o pauză în care abia te-ai dumirit de ce-a fost, apare imaginea acelei stele strălucind solitară și pură.

Toată sonata se bazează pe această dualitate de imagini; zvîrcolirea sfîșietoare și tensiunea dinamică a năzuinței omului către un ideal de fericire este realizată printr-o mare concentrare și totodată o descătușare uriașă a acelei energii care are la Rihter proporții enorme. El parcurge toate indicațiile partiturii „Presto con allegrezza", „Allegro fantastico", „Presto tumultuoso esaltato" (ce efect are pauza de o singură măsură între ultimele două), „Allegro impetuoso", „Legierissimo volando", „Presto" cu o dinamică asemănătoare forțelor dezlănțuite ale naturii.

Prin contrast, idealul se înfățișează luminos și de o netulburată liniște. Întrebat asupra modului în care concepe o interpretare, Rahmaninov vorbea despre punctul de vîrf, de maximă tensiune, spre care tinde el în construcția unei tălmăciri pianistice (nu este vorba de cel mai puternic forte! Și la Rihter acest punct de vîrf este adeseori pivotul central către care tinde întregul complex al interpretării; în Sonata de Skriabin acesta se realizează înainte de ultimele măsuri (Presto) în acea splendidă afirmare a temei.

În repertoriul imens — dovadă a spiritului cercetător și a nevoii lui Rihter de a crea mereu ceva nou — el a făcut un loc larg muzicii contemporane. Primul recital a cuprins, într-o deliberată vecinătate față de Händel, Sonata nr. 1 în La major de Paul Hindemith. Esența intelectuală a artei lui Rihter predomină aci, în strînsă legătură cu spiritul acestei muzici în care construcția, arhitectonica instrumentală, este elementul primordial. Totuși, nici aci pianistul — deși adaptează tehnica sa și în special culoarea timbrală a sunetului — nu are o luciditate seacă și rece. El apropie această muzică dificilă de melomanul îndrăgostit doar de frumusețile repertoriului clasic, insuflîndu-i o mare forță dramatică, dezvăluind profilul german al artei lui Hindemith, care în această sonată este urmașul polifoniștilor și al romanticilor țării sale



[1]) „И к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу.'
(Поэма экстаза, стр. 11)

Dar compozitorul contemporan căruia Rihter i s-a dedicat cu cea mai mare dragoste, evident convins că opera lui „va trăi veşnic", este Serghei Prokofiev. Între muzicienii epocii noastre, Prokofiev are un loc al său, dobîndit printr-o creaţie de o originalitate cu totul deosebită; în muzica pentru pian, Prokofiev a adus o expresivitate nouă, oglindind sensibilitatea mai reţinută a omului contemporan, conflictele acute ale vieţii sale, dinamismul clocotitor al epocii socialismului, în care prin voinţă şi acţiune trepidantă se modifică însăşi faţa lumii.

În Prokofiev, Rihter simte tensiunea şi dîrzenia voluntară, ascuţimea şi înverşunarea conflictelor, năvala nemaipomenită şi copleşitoare a energiei creatoare. Interpretarea Sonatei a VI-a — una dintre cele mai monumentale opere pianistice ale lui Prokofiev — este o culme a artei instrumentale din zilele noastre. Dezvoltarea motivului obsedant şi implacabil care domină lucrarea, contrastul dintre acesta şi o melodie simplă, fragilă de cîntec rusesc, adusă ca o adiere proaspătă, implacabila pulsaţie a unui ritm incandescent şi sfedelitor, contrapunerea planurilor tematice şi simultaneitatea lor, dar mai ales culminaţiile fantastice ale încordării tragice, realizează în prima parte duritatea de granit a acestei lucrări monumentale, adevărată întruchipare a sensului contemporan al sonatei de tradiţie beethoveniană. Dar în Prokofiev se află mult zîmbet şi glumă („caracterul scherzand"), ironie delicată sau violentă pînă la grotesc, un lirism de mare calitate sufletească, o generozitate emoţională exprimată cu rafinament şi discreţie. Toate acestea au fost evidenţiate şi în sonată (cavalcada glumeaţă din partea a II-a sau elementele dramatice din Tempo di valzer lentissimo). Finalul a fost din nou o furtună răscolitoare, diabolică, înverşunată, o orgie a ritmului, sfîrşind brusc cu implacabila temă iniţială. Arta *portretistică, nuvelistică* a lui Prokofiev, care este un Schumann modern, s-a aflat cuprinsă cu toate diversitatea ei şi în interpretarea celor 10 „Viziuni fugitive" op. 22.

★

De la concertele lui Rihter, ascultătorul pleacă uluit, emoţionat, stăpînit de o amintire de neuitat: el pleacă obosit de *participarea personală la actul creaţiei muzicale*. Şi acesta este încă unul din elementele ce compun genialitatea artei lui Rihter.

Încheierea cursurilor la Universităţile muncitoreşti de cultură muzicală din Bucureşti şi Cluj

În procesul de culturalizare a maselor ce se desfăşoară cu mare avînt în ţara noastră prin grija şi îndrumarea partidului, instituţiile muzicale îşi aduc contribuţia lor preţioasă la educarea artistică a oamenilor muncii. Dintre acestea, Universitatea muncitorească de cultură muzicală din Bucureşti şi-a dobîndit merite în acţiunea de răspîndire a cunoştinţelor muzicale în rîndurile oamenilor muncii din Capitală. Încheierea cu succes a celui de al III-lea an de la înfiinţare constituie un prilej de a arunca o scurtă privire asupra activităţii şi rezultatelor obţinute şi de a desprinde învăţăminte pentru ridicarea, pe un plan superior, a muncii în viitor.

Sprijinită cu grijă de Uniunea Compozitorilor şi de Consiliul local sindical Bucureşti, universitatea are drept scop de a contribui la înţelegerea fenomenului muzical, de a crea un public nou al sălilor noastre de concert, care să preţuiască atît capodoperele muzicii universale cît şi creaţiile romîneşti.

Avem pînă acum rezultate din cele mai promiţătoare. Mulţi cursanţi se numără astăzi printre auditorii permanenţi ai concertelor simfonice date de Filarmonica de Stat „George Enescu", orchestra simfonică a Radioteleviziunii etc. Peste 1000 de participanţi (din anul I şi II) au fost prezenţi cu regularitate la lecţiile universităţii. Universitatea se poate mîndri cu prima promoţie de absolvenţi — oameni ai muncii care şi-au îmbogăţit cunoştinţele muzicale şi care vor stimula şi pe alţi colegi din întreprinderile respective să le urmeze exemplul.

Trebuie menţionat că sporirea interesului cursanţilor pentru aceste lecţii se datoreşte şi faptului că în cadrul lor au avut loc recitaluri, concerte simfonice şi de muzică de operă, cu concursul unor interpreţi de seamă.

An de an numărul participanţilor a crescut simţitor. Frecvenţa în anul acesta a ajuns la 90% în anul II şi la 75% în anul I, ceeace dovedeşte interesul crescînd al muncitorilor, tehnicienilor şi funcţionarilor, setea lor de a-şi însuşi, în cadrul prelegerilor celor două cercuri de teorie şi solfegii, cît mai bogate noţiuni. Pînă nu de mult verificarea cunoştinţelor se făcea într-un mod cu totul aproximativ prin concerte ghicitoare în care erau antrenaţi un număr redus de participanţi. Anul acesta toţi cursanţii au susţinut veritabile examene. Rezultatele obţinute au arătat însuşirea temeinică a materiei predate, maturitate în judecarea unor fenomene muzicale şi uşurinţa de a recunoaşte auditiv piesele interpretate în cursul anului.

CURSANTUL GH. GEORGESCU, FIERAR LA „FRIGOTEHNICA"

Exemplifică orchestra simfonică a cinematografiei

În darea de seamă prezentată cu prilejul încheierii cursurilor de muzicologul Viorel Cosma, directorul universității, au fost evidențiați un număr de peste 60 de tovarăși care, pe baza lucrărilor scrise, au obținut calificativul de foarte bine. Un număr de 30 de cursanți au fost distinși cu premii.

La succesele obținute trebuie să amintim în primul rînd îmbunătățirea planului tematic al conferințelor, ca și munca mai intensă a colectivului de conducere pentru bunul mers al universității. Trebuie să spunem, că dacă la anul I conferințele au avut un caracter mai unitar, fiind bazate exclusiv pe prezentarea formelor și genurilor muzicale instrumentale, la anul II prelegerile au avut un aspect oarecum eterogen, tratînd atît subiecte din domeniul formelor muzicale ample cît și din domeniul esteticii și istoriei muzicii. Printre deficiențele semnalate la cursurile anului I sînt insistarea poate excesivă asupra muzicii corale (trei lecții), gen accesibil de care cursanții au în genere cunoștință, în timp ce despre evoluția muzicii instrumentale — respectiv a sonatei — s-a vorbit mai puțin decît ar fi fost necesar.

Colectivul de conducere al universității va trebui să revadă cu toată atenția planul tematic pentru a se evita în viitor deficiențele amintite.

Un fapt pozitiv, demn de remarcat, este repartizarea unor cicluri de lecții cîte unui singur conferențiar. În acest fel s-a asigurat o desfășurare mai unitară a prelegerilor, eliminarea repetărilor de date și cunoștințe, obișnuirea cursanților cu modul de predare al lectorului. Dacă s-ar fi înlăturat total citirea de către lector în mod rece și neconvingător a unor lecții, în favoarea expunerii libere, vioaie, dacă s-ar fi înlăturat unele exprimări tehnice, schematice și din această cauză greu accesibile, lecțiile și-ar fi atins în mai mare măsură scopul, ar fi fost urmărite cu mai mult interes.

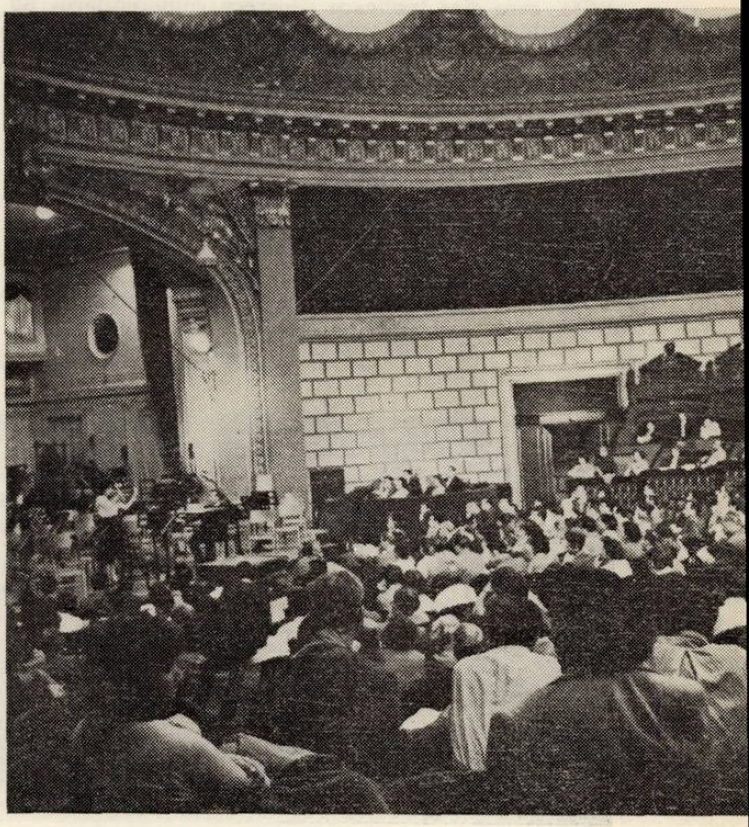
Renunțarea aproape totală la utilizarea benzilor de magnetofon din cadrul exemplificărilor muzicale, dîndu-se prioritate interpretării lor pe viu, mult mai atractive și care servesc astfel cu mult mai bine scopul educativ, este un succes demn de evidențiat. Și aici am avea totuși de făcut o recomandare: să se aleagă din vreme piesele cele mai adecvate pentru exemplificările conferințelor și să se evite impunerea de către interpreți a unor piese nu totdeauna caracteristice. Uneori această „mică rezistență" dăunează conținutului lecției. Nu mai vorbim de exemplificările improvizate sau de faptul că unele formații artistice schimbă adesea piesele cu puțin timp înaintea prelegerilor.

Interesul cursanților de a pătrunde cît mai adînc în domeniul muzicii, dorința lor de a ajunge să citească o partitură, lucru atît de necesar membrilor formațiilor artistice de amatori, a determinat conducerea să inițieze în anul acesta două cercuri paralele de teorie și solfegii. Din păcate, însușirea noțiunilor teoretice a luat-o prea mult înainte față de aplicarea lor. Este necesar să se insiste asupra muzicii vii; practica intonației, a execuției nu trebuie să rămînă în urmă, de ea depinzînd în mare măsură dezvoltarea aptitudinilor muzicale ale cursanților (în majoritate membri ai formațiilor artistice de amatori).

Realizările Universității muncitorești de cultură muzicală au fost consemnate într-un caiet prospect tipărit recent. Au apărut, alături de programul de funcționare al universității, un număr de articole privind realizările ei, munca în cadrul cursurilor de teorie și solfegii. Caietul ar fi cîștigat dacă ar fi cuprins și părerile unor cursanți despre desfășurarea activității universității. Fotografiile cursanților inserate aici, nu au, credem, o semnificație îndeajuns de bogată.

Pentru mai buna desfășurare în viitor a procesului de educație muzicală a cursanților sînt de făcut unele recomandări pedagogice (cîteva din aceste sugestii aparțin cursanților care și-au exprimat scris părerile în chestionarele date la încheierea anului școlar). Ar fi de dorit ca seminariile să se țină cu regularitate imediat după conferințe. Astfel s-ar putea vedea cum au fost asimilate cunoștințele la curs, s-ar putea clarifica unele noțiuni mai dificile și aprofunda cunoștințele. Succesele obținute la „seara de

Cursanții urmăresc cu deosebit interes exemplificările pe viu



întrebări și răspunsuri" pe teme de istoria muzicii și forme muzicale susținute de Alfred Mendelsohn și Viorel Cosma trebuie să constituie un exemplu.

Cursanții și-au exprimat dorința să se înființeze în cadrul Universității cursuri de istoria muzicii universale și românești, precum și o formație corală experimentală. S-ar putea organiza în anul viitor audiții de muzică pe discuri la sediul universității, însoțite de explicații date de lector, făcîndu-se totodată unele incursiuni în istoria muzicii.

O altă recomandare este să se procedeze cu toată grija la înscrierile din toamnă pentrul anul I. Pentru ca Universitatea să-și îndeplinească cu cît mai mare eficiență scopul pe care-l urmărește, este necesar ca procentul de cursanți recrutați din rîndul muncitorilor din fabrici și uzine să fie precumpănitor. Sprijinul mai larg și mai direct al Consiliului local sindical în vederea atragerii muncitorilor din fabricile și întreprinderile din capitală este absolut necesar pentru popularizarea acestei forme de culturalizare muzicală a maselor. Astfel un număr din ce în ce mai mare de muncitori se vor înscrie la aceste cursuri.

Este de așteptat ca Universitatea muncitorească de cultură muzicală să găsească în anul viitor al activității sale forțe și un avînt sporit.

SILVIAN GEORGESCU

★

Universitatea muncitorească de cultură muzicală din Cluj este chemată să aducă o contribuție de seamă în procesul de educație muzicală ce se desfășoară larg în țara noastră.

In anul acesta (al doilea de la înființare) s-au înregistrat simțitoare progrese atît în ce privește numărul participanților cît și în ce privește calitatea lecțiilor. S-au conturat mai bine problemele specifice acestei activități, s-au maturizat metodele de predare și s-au îmbogățit mijloacele de stimulare a interesului pentru arta muzicii. S-au depus eforturi ca toate conferințele să fie accesibile pregătirii generale a participanților, care se află, după cum se știe, la niveluri diferite. Accesibilitatea depinde de felul în care lectorii știu să folosească metoda intuitivă și să ilustreze în mod viu problemele teoretice. S-a înlăturat de la bun început metoda conferințelor citite, care sînt ineficace deoarece conferențiarul nu izbutește să mențină trează atenția. Conferințele trebuie să aibă un caracter de comunicare directă cu auditorul, să fie atractive, animate, convingătoare, și — bineînțeles — competente.

În anul acesta, Universitatea muncitorească de cultură muzicală din Cluj și-a reluat activitatea cu 200 de cursanți în anul I — număr aproape dublu față de primul an. Această cifră, desigur încă mică față de ceea ce s-ar putea obține printr-o mai bună organizare, arată că interesul pentru cunoașterea muzicii este într-o continuă creștere.

În cadrul universității s-au predat cunoștințe necesare înțelegerii genurilor și formelor muzicale, reliefîndu-se factorii de ordin social istoric și cultural ce au acționat în diferitele etape ale dezvoltării muzicii. Legătura muzicii cu viața și rolul ei ca mijloc de cunoaștere și educație a constituit de asemenea o problemă centrală. Cursanții și-au lărgit orizontul de cunoștințe în domeniul istoriei și teoriei muzicii, și-au însușit bazele solfegierii, căpătînd astfel elemente de bază pentru înțelegerea lucrărilor reprezentative ale muzicii universale și românești. Ei au fost ajutați mult de exemplificările folosite în procesul predării.

În cadrul a peste 20 de concerte care au avut loc, subliniem aportul deosebit al soliștilor celor două teatre de operă din localitate care au contribuit cu entuziasm la înțelegerea materialului predat.

Soliști instrumentiști și vocali ca violoniștii Stefan Ruha, Kiss Ladislau, pianistul Gheorghe Singer, tenorul Ion Buzea ș.a. au dat recitaluri. Și-au mai dat concursul cadrele didactice și studenții claselor de canto și instrumente de la Conservatorul „Gheorghe Dima".

Una din inițiativele importante ale filialei Uniunii Compozitorilor din Cluj a fost aceea de a organiza, în cadrul universității muzicale, concerte experimentale cu lucrări de muzică românească contemporană de diferite genuri și forme, de la cîntecul de masă pînă la sonată, operă și simfonie. După audierea lucrărilor, precedată de prezentarea acestora făcută de compozitorul Liviu Comes, cursanții, luînd parte la discuții, au dovedit că și-au însușit temeinice cunoștințe muzicale. De asemenea, răspunsurile cursanților la colocviul de sfîrșit de an au arătat că cei mai mulți se află de pe acum la un nivel de cunoștințe foarte promițător.

În ce privește lipsurile din activitatea universității, credem că un mai puternic concurs al instituțiilor de artă ar asigura mijloace de educație muzicală mai eficiente. Menționăm și faptul că nu toate conducerile sindicale din întreprinderi și instituții acordă suficientă atenție pentru ca cei înscriși să poată urma cursurile la timp și în număr cît mai mare.

Îmbunătățirea activității Universității muncitorești de cultură muzicală este condiționată, printre altele, și de asigurarea unor materiale didactice proprii, în prezent inexistente. Lipsește o sală permanentă de cursuri și se recurge la sprijinul altor instituții care, nu întotdeauna o pot pune la dispoziție.

Universitatea muncitorească de cultură muzicală și-a dovedit în bună măsură eficiența în procesul de educație muzicală a maselor. Conducerea Uniunii Compozitorilor precum și Consiliul Local Sindical trebuie să acorde o atenție sporită, pentru asigurarea condițiilor unei mai bune desfășurări a activității universității. Această activitate, puternic sprijinită, va face să avem un public nou în sălile de concert și de operă, un public instruit, larg receptiv la frumusețile muzicale.

G. MERIȘESCU

Un grup de cursanți ai Universității Muncitorești de Cultură Muzicală din Cluj

Muzică sovietică

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a dedicat muzicii sovietice unul din ultimele sale concerte din această stagiune. Pe afiș, cele două nume mari ale muzicii ruse contemporane, care de pe acum aparțin nu numai poporului sovietic, ci și lumii întregi: Prokofiev și Șostakovici. Dispunerea programului a urmărit, pare-se, să ilustreze creația fiecăruia cu lucrări reprezentative. Astfel, dacă Șostakovici a fost înscris cu opere de tinerețe (Simfonia și Concertul pentru pian, trompetă și orchestră) din Prokofiev am ascultat fragmente din „Război și Pace" și „Romeo și Julieta", lucrări scenice concepute de marele compozitor după cristalizarea definitivă a stilului său personal. Acest caracter unitar, bine chibzuit al programului a îngăduit reliefarea specificului de exuberanță, umor și expansivitate al muzicii tînărului Șostakovici (remarcabilă în plus și prin concentrarea expunerilor și dezvoltărilor) iar pe de altă parte ne-a redat imaginea generoasă a unui Prokofiev care în contact cu realitatea entuziasmantă a construirii socialismului a făcut loc tot mai mult în arta sa principiului melodic, limitînd factorul motoric dominant în lucrările scrise în tinerețe. Generozitatea gîndirii muzicale prokofieviene este minunat ilustrată în baletul „Romeo și Julieta" precum și în opera „Război și Pace".

Se pot spune lucruri bune despre felul în care orchestra radioteleviziunii dirijată de Emanoil Elenescu a susținut acest program. Coeziune ritmică, consecvență a tempoului, echilibru al planurilor, scară largă a dinamicei sonore, execuție corectă a numeroaselor părți solistice, iată elementele care au definit interpretarea simfoniei de Șostakovici și a fragmentelor din „Romeo și Julieta".

În pianista Maria Cardaș am regăsit buna interpretă a concertului de Șostakovici pe care o cunoșteam din anii trecuți. Siguranța tehnică și tendința de sensibilizare a frazării au fost și de data aceasta caracteristicile versiunii sale pe care am dori-o însă îmbogățită de o mai vie prezență sonoră. Corecte — cu o excepție — intervențiile solo-ului concertant de trompetă susținut de Gheorghe Bucătaru.

Concertul s-a bucurat și de concursul artistului poporului Petre Ștefănescu-Goangă care a cîntat sobru și expresiv aria lui Kutuzov din opera „Război și Pace".

RADU GHECIU

Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea

De curînd, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, sub conducerea lui Iosif Conta, a prezentat în primă audiție *Concertul pentru orchestră de cameră* de Zeno Vancea. Lucrarea — compusă în 1961 — oferă interesante concluzii în ce privește orientarea compozitorului în ultima vreme.

Concertul pentru orchestră de cameră înseamnă, fără îndoială, un moment deosebit în creația lui Zeno Vancea, datorită lărgirii și îmbogățirii conținutului emoțional întruchipat într-o formă artistică convingătoare. Remarcabil este și faptul că autorul a izbutit, în acest „Concert de cameră", o sinteză între două domenii diferite ale creației sale, cel simfonic și cel de cameră care, pînă acum, numai unul sau celălalt se relevau ascultătorului. Asistăm, deci, la o valorificare a trăsăturilor stilistice caracteristice muzicii lui Zeno Vancea: umorul plin de fantezie și lirismul discret, aproape reticent, pe care le dezvăluie suitele sale simfonice *Priculiciul* și *Tripticul* ca și a limbajului polifonic — principala caracteristică a muzicii sale de cameră și în special a cvartetelor.

În *Concert*, toate aceste valențe sînt raportate la o altă scară de elaborare a substanței muzicale, la o viziune mai cuprinzătoare a unui univers plămădit inițial din seva cîntecului popular.

Fără a împieta asupra ținutei personale a lucrării, înrîuriri mai evidente — supuse și acestea unei optici proprii — se pot discerne într-o anume stare elevată a lirismului, asemănătoare celui enescian (ultimele variații ale „Passacagliei"), sau în cromatismul orientat mai curînd spre Bartók.

Privit în ansamblu, Concertul pentru orchestră de cameră apare ca o lucrare inspirată, care comunică auditorului un conținut substanțial îmbogățit. De la ținuta meditativă, dar niciodată sumbră, ce se menține în sfera sentimentelor senine a primei părți, trecînd apoi prin „Passacaglia" — partea mai frămîntată dar în același timp variată sub aspectul imaginilor muzicale — firul emoțional se îndreaptă, firesc, spre izbucnirea plină de elan și energie a „Fugii" finale. În consecință întreaga tematică muzicală dobîndește în tratarea ei acea subtilitate și, uneori, transparență a facturii, conforme cerințelor stilului de cameră, precum și strălucirea reclamată, pe de altă parte, de stilul concertant.

Toate acestea lasă să se întrevadă nu numai remarcabila stăpînire a mijloacelor genului dar și înțelegerea cerințelor stilistice, statornicite în ultimele decenii de creația „concertantă" a cîtorva nume de prestigiu.

Limbajul polifonic al cărui principiu este imitația liberă sau organizată în forme de canon, fugato sau fugă, dezvăluie pe contrapunctistul care în „Priculiciul" sau în „Triptic" părea să apeleze în mai mică măsură la această resursă de expresie menită să dea suplețe limbajului simfonic.

Părțile Concertului: „Ricercar", „Passacaglia", „Fuga" aderă — întîi prin titulatură și apoi prin principiile de construcție — la forme tradiționale.

Ricercarul (prima parte), bazat pe o singură temă (deși cele două secțiuni ale sale cunosc către mijlocul lor o dezvoltare realizată pe principiul sonatei), își afirmă din primele măsuri un caracter învolburat, datorat unui contrapunct expresiv.

Passacaglia este partea cea mai inspirată a Concertului. Tema, prezentată fugat, emoționează prin contururile simple ale melodiei, prin sinceritatea ei. Variațiile, perfect sudate, împrospătează permanent atmosfera, trec pe nesimțite de la o stare sufletească, de la o imagine la alta.

Un fugato, încheind unul din ciclurile variațiilor, realizează momentul de culme, după care tema în valori mărite, la violă, deschide ciclul ultimelor variațiuni — pagină de intensă vibrație emoțională.

În ansamblu, „Passacaglia" lasă totuși impresia unei prea mari lungimi, impresie datorată, după părerea noastră, insuficientei conturări a punctului culminant, care nu apare în mod convingător ca pivot al ciclurilor de variații. În linii generale, muzica lucrării lui Zeno Vancea este gîndită fluid, opus din capul locului concepției romantice în ceea ce privește contrastele și rolul punctelor culminante; credem că o derogare de la acest principiu ar fi fost necesară în această a doua parte a „Concertului", forma passacagliei implicînd prin însăși structura ei o reliefare a punctelor de culme (și evidențierea cu precădere a unuia dintre ele).

Fuga urmează cu destulă rigoare schema tradiţională (excepţie făcînd episoadele din dezvoltare înlănţuite după principiul mai nou al relaţiilor de secundă). Dinamică, viguroasă, amintind parcă scene groteşti din *Priculiciul*, această parte îndeplineşte cu succes menirea finalului, deşi s-ar putea obiecta monotonia ce rezultă din prea puţina varietate ritmică, din izoritmia pătrime-optime.

De un deosebit efect este readucerea în oglindă a temei în strettă, procedeu simplu care contribuie la rezolvarea afirmativă, luminoasă, a frămîntatului discurs muzical.

GHEORGHE FIRICA

Sonata pastorală de Petra Carmen

În sala Dalles a avut loc recitalul harpistei Nicoletta Mastero şi al pianistei Rosemarie Mastero.

Alături de *Larghetto* de Haendel şi *Balada* de Henry Busser, programul harpistei a cuprins o primă audiţie ce merită subliniată — *Sonata Pastorală* de Petra Carmen.

Compozitoarea, care de altfel mai scrisese două cicluri de preludii pentru harpă, continuă prin această lucrare (cît şi prin sonata de flaut şi harpă scrisă ulterior) să adîncească resursele expresive ale instrumentului. Sonata pentru harpă, alături de Concertul pentru harpă de Paul Constantinescu — una din primele piese de proporţii ale repertoriului romînesc — se impune mai ales prin felul în care au fost înţelese şi conduse „capriciile tehnice" ale harpei spre a fi puse în slujba unei expresivităţi directe şi emoţionante, caracteristice muzicii lui Petra Carmen.

Prima parte, Allegro — construită pe două elemente contrastante — cuprinde, în esenţă, sfera emoţională a temelor întregii piese. Tema I-a — dramatică, sonoră — este opusă unei melodii pastorale, senine (tema II). Forma sonată a acestei părţi se realizează tocmai în contrastul de atmosferă al temelor. Pentru întreaga dezvoltare cît şi pentru repriză şi coda, tema I joacă rolul conducător imprimînd Allegro-ului caracterul ei energic.

A doua parte — Andante espressivo — un lied, este învăluită în sonorităţile calme, legănate, uşor înceţoşate, ale ideii principale. Ea încadrează partea mediană a liedului — o revenire mai palidă a temei de început a sonatei —, care dă un aspect ciclic conţinutului. Mişcarea se încheie cu aceeaşi atmosferă luminos-difuză, cu care începuse, răspîndind asupra întregei sonate parfumul ei pastoral.

Rondoul final, Allegro vivo — răspunzînd din plin exigenţelor tehnice, concertante ale instrumentului — se distinge prin cursivitatea liniilor melodice, a căror înrudire cu cele două elemente muzicale principale (tema dramatică a părţii I şi atmosfera pastorală a liedului) este evidentă. Urmînd unei cadenţe strălucitoare, coda rondoului încheie sonata cu vioiciune, prospeţime şi seninătate.

Interpretarea sensibilă, colorată şi în acelaşi timp realizată tehnic a Nicolettei Mastero a făcut ca întregul conţinut de idei al piesei să fie redat în condiţii excelente. Aceeaşi calitate o relevăm de altfel şi pentru celelalte două piese ale programului.

În partea a doua a recitalului instrumental pianista Rosemarie Mastero a dat dovadă de buna pregătire a repertoriului. Subliniem mai ales linia nobilă, inspirată a Sonatei op. 10 nr. 3 de Beethoven, sinceritatea vibrantă, romantică a tălmăcirii celor trei preludii de Skriabin cît şi delicateţea şi gingăşia Pavanei de Enescu.

M. Z.

Orchestra Radioteleviziunii

Încă de mult timp, dirijorul C. Bugeanu s-a făcut cunoscut prin programe interesante care au îmbogăţit viaţa noastră muzicală cu valoroase prime audiţii ale marilor compozitori contemporani.

Alegerea repertoriului a desvăluit întotdeauna calitatea de muzician a dirijorului, care caută să promoveze ceea ce reprezintă un progres în muzică şi nu un element senzaţional sau o anumită modă. De aceea, în programele sale figurează simfonii de G. Mahler ca şi *Cantata profana*, *„Mandarinul miraculos* sau concertele I şi II de pian de B. Bartók, precum şi suita *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski-Ravel ca şi *Le Sacre du Printemps* de I. Stravinski. În ceea ce priveşte muzica romînească, C. Bugeanu a realizat — alături de lucrări ale unor compozitori ca Z. Vancea, S. Toduţa *(Balada Steagului)*, D. Bughici — şi prima audiţie a Simfoniei III de George Enescu.

Un recent concert al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a prilejuit iubitorilor de muzică audierea Simfoniei *Armonia Lumii* de Paul Hindemith. Ca şi în cazul Simfoniei *Mathis Pictorul* a aceluiaşi compozitor, prezentată de dirijor cu ani în urmă, C. Bugeanu caută să menţină şi în interpretarea lucrării de mai sus sobrietatea stilului lui Hindemith. De aceea, tălmăcirea muzicală urmăreşte realizarea unei curbe expresive dintr-o singură trăsătură, corespunzătoare desfăşurării muzicale respective, subordonînd elementele de culoare tensiunii emoţionale.

Ţinînd seama şi de posibilităţile orchestrei simfonice Radio la care, ca şi la altele dintre orchestrele noastre, remarcăm tendinţa de a desăvîrşi în special pasajele de tutti, concepute şi orchestrate masiv, credem că cele mai reuşite au fost prima şi ultima parte ale simfoniei. Se cere — şi aceasta rămîne încă, după cum am mai spus, o problemă generală a multor orchestre —, o mai mare atenţie în momentele în care se foloseşte o scriitură polifonică mai aerată sau care necesită anumite stratificări sonore şi timbrale, realizabile doar prin individualizarea orchestrantului, fiecare instrumentist devenind conştient de rolul şi de aportul său creator. Aci sonoritatea orchestrei a permis dirijorului să realizeze aceea concentrare expresivă unidirecţională către culminaţia lucrării.

Poemul simfonic *Filimon Sîrbu* de D. Bughici este conceput, de asemenea, într-o formă bazată pe principiul dezvoltărilor mai ample, astfel încît orchestra, folosită mult în tutti, a răspuns intenţiilor dirijorului, de a crea intensitatea expresivă corespunzătoare programului exprimat de muzică.

Tălmăcirea muzicală a acestui moment dramatic din lupta eroilor clasei muncitoare şi-a găsit în concert una dintre cele mai veridice interpretări.

Solistul concertului, pianistul Ranko Filjak, a dat dovada unei gîndiri muzicale echilibrate, profunde, interpretînd Concertul nr. 2 de Brahms, una din cele mai dificile lucrări ale genului. Am apreciat siguranţa şi maturitatea cu care pianistul a reuşit să realizeze acea linie arhitectonică mare, continuă, legînd materialul muzical într-un tot expresiv, unitar. Ne-ar fi plăcut însă ca pianistul să se preocupe nu numai de aspectul masiv, puternic — preocupare justificată de conţinutul acestui concert — ci şi de structura sa prin excelenţă simfonică. Realizarea cu mai multă suplete şi chiar şi fantezie a unor trăsături adiacente, evidenţierea laturii poetice precum şi a intonaţiilor specifice stilului brahmsian, cu caracter vienez, din ultima parte, sînt absolut necesare în redarea unei muzici cu caracter atît de complex.

Asemenea concerte, interesant alcătuite şi prezentate la un frumos nivel artistic, sînt aşteptate cu viu interes de iubitorii de muzică.

MYRIAM MARBE

Muzică contemporană

Concertul de cameră prezentat de orchestra cinematografiei sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu s-a detaşat nu numai prin calitatea interpretării ci şi prin interesul deosebit al programului, compus din lucrări contemporane în primă audiţie. Am avut prilejul să le comparăm, stabilind astfel unele criterii de analizare a cîtorva tendinţe şi stiluri cristalizate în muzica sec. XX.

Mica simfonie concertantă pentru pian, harpă, clavecin şi dublă orchestră de coarde de Frank Martin ne apare destul de eclectică, îmbinînd elemente neoclasice cu unele momente de lirism ce amintesc, într-un stil mai nou, o sensibilitate de tip romantic ; alte elemente îşi au poate originea în impresionismul lui Respighi (Marşul final). Există totuşi o unitate expresivă, grupul concertant pian-harpă-clavecin organizînd, concentrînd în jurul său aceste elemente destul de disparate.

Nu ne referim la o unitate formală, de ordin orchestral ci considerăm că grupul concertant a avut un rol activ în procesul de creaţie a acestei lucrări. Însuşi compozitorul spune că opunerea grupului pian-harpă-clavecin dublei orchestre de coarde (instrumente alese din dorinţa de a realiza o lucrare... folosind toate instrumentele de coarde mai frecvent uzitate astăzi) l-a condus către o anumită organizare a formei lucrării. Credem însă că în cazul de faţă acest raport, această interinfluenţă între formă şi conţinut nu s-a mărginit doar la determinarea construcţiei lucrării ci însăşi inspiraţia melodică a fost stimulată adeseori de farmecul combinaţiilor sonore pe care le oferă grupul concertant.

Smaranda Athanasof la pian, Ileana Pitca la harpă şi Alexandru Şumski la clavecin (acesta din urmă auzindu-se în unele puncte ale sălii uneori mai puţin intens) au reuşit să valorifice posibilităţile expresive ale lucrării detaşîndu-se ca solişti, ori dimpotrivă contopindu-se într-o unitate sonoră cu timbru mixt. Deşi aceste însuşiri au fost prezente în decursul întregii interpretări, am preferat prima şi în special a doua parte a lucrării în care calitatea muzicii oferea cele mai frumoase momente expresive.

Compus în 1949, deci la o dată foarte apropiată de „Mica simfonie" de Frank Martin, Concertul pentru suflători de lemn, harpă şi orchestră de Paul Hindemith prezintă trăsături oarecum asemănătoare. Păstrînd principiile de construcţie clasice, Hindemith caută să depăşească unele excese specifice muzicii romantice adoptînd o linie melodică sobră, dezvoltată prin mijloace în special polifonice. În general, lucrările ce se încadrează în stilul neoclasic prezintă un interes îndeosebi atunci cînd compozitorul afirmă, prin intermediul lor, — am spune aproape în ciuda neoclasicismului — un conţinut într-adevăr actual şi interesant, personal, ferind lucrarea de manierism sau şablon. Elemente vii ca : teme interesante, ritmuri variate, efecte orchestrale, crează un puternic interes pentru aspectele neoclasice ce apar uneori în creaţia lui Stravinski sau Bartók, de pildă ; la fel, în simfonia *Mathis der Maler*, ne încîntă realizarea deplină a stilului hindemithian, frumuseţea şi prospeţimea temelor (bazate pe sistemul cvartelor), organizarea lor într-o formă ce foloseşte în special linearismul polifonic. Concertul pentru suflători este mai puţin consecvent din acest punct de vedere ; tehnica deosebit de sigură a compozitorului se substituie adesea inspiraţiei autentice. De aceea ne-au plăcut mai mult din această lucrare (referindu-ne la muzică şi nu la interpretare) pasajele în care soliştii cîntă împreună cu orchestra, în special acelea în care primează elementul polifonic caracteristic lui Hindemith, cum ar fi canonul cu cantus firmus din partea II. Stilul de interpretare mai sobru, mai linear, remarcat în general în ultima vreme la unele formaţii de suflători, a corespuns întru totul concepţiei hindemithiene. La harpă, Ioana Caracota a căutat să adapteze posibilităţile instrumentului sonorităţii suflătorilor (Alexandru Nicolae — flaut, Ion Danie — oboi, Octavian Popa — clarinet, Dumitru Alecsandrescu — fagot) astfel încît ansamblul a sunat omogen, unitar ca expresie, realizînd o reuşită şi muzicală tălmăcire a acestei lucrări.

Programul concertului s-a încheiat cu Sonata pentru două piane şi percuţie de Bela Bartók. Am avut bucuria să auzim, la distanţă de numai o zi, şi concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră al aceluiaşi compozitor, interpretat de Liana Şerbescu, acompaniată de orchestra filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijată de Constantin Bugeanu. Deşi scrisă cu un deceniu înainte de Mica simfonie concertantă de Frank Martin şi de Concertul pentru suflători, harpă şi orchestră de Hindemith (prima audiţie a avut loc în 1938), Sonata pentru două piane şi percuţie de Bartók a apărut în program ca o lucrare cu totul contemporană, emoţionîndu-ne atît prin bogăţia conţinutului cît şi prin personalitatea şi noutatea stilului. Niculae Brînduş şi Constantin Ionescu-Vovu, la pian, alături de Cornel Popescu — timpan, Fodor Iosif — xilofon, Hermanstädter Gerald — baterie (percuţia nu are în această lucrare numai un rol coloristic ci şi unul tematic) au contribuit la desvăluirea sentimentelor atît de profund umane în complexitatea şi varietatea lor, ca şi a poeziei specific bartokiene. Ei şi-au propus să realizeze multiplele posibilităţi coloristice în cadrul unei interpretări contenite, interiorizate, pe care o socotim ca cea mai adecvată acestei lucrări în care Bartók, recurgînd la o formaţie de instrumente percutate, însă cu sonorităţi foarte variate, realizează o largă gamă de nuanţe în alb-negru. Mai puţin convingător ni s-a părut redat elanul din partea II-a, care şi-a găsit însă realizarea şi s-a impus în reluarea ca bis a acestui final.

În lucrarea „Secvenţe", Cornel Ţăranu, folosind principiul de dezvoltare polifonică de tip bartokian, dezvăluie în mai multe secţiuni — secvenţe — de tipul variaţiilor libere, diferitele aspecte expresive ale unei teme cu o structură modală. Am apreciat eleganţa scriiturii aerate ca şi încadrarea secvenţelor într-o concepţie arhitectonică cu un sens unitar pentru realizarea cărora compozitorul s-a adresat în special posibilităţilor cantabile ale coardelor, evitînd contrastele şi culminările rezultate din dezvoltări în creştere. Credem însă că este un anumit dezacord între proporţiile lucrării şi mijloacele componistice folosite ; alese pentru o exprimare interiorizată, concentrată, ele riscă să devină pe alocuri neeficace. Am socotit de aceea ca bine venite momentele — poate prea puţine — în care se apelează şi la unele posibilităţi de culoare ale orchestrei, cum ar fi anumite „pînze" ostinate în diferite registre. Cum aceste elemente de culoare nu sînt adăugate ci formează fragmente constitutive ale discursului muzical, considerăm că realizări polifonice îmbinînd nu numai voci ci şi grupuri diferite, tratate orchestral, ar fi îmbogăţit lucrarea, menţinînd-o în acelaşi spirit.

Faptul că doar aceste ultime rînduri vorbesc despre dirijorul Mircea Cristescu nu diminuează valoarea aportului său ci dimpotrivă. El a dat odată mai mult dovada deplină a talentului său, care e dublat de o cultură muzicală temeinică. Lui nu i se datorează numai realizarea la un nivel înalt a acestui concert, incluzînd piese ce pun probleme de interpretare mai dificile. Meritul său constă şi din iniţiativa abordării într-un singur program a unor lucrări de valoare dar nu de succes facil. Mircea Cristescu urmăreşte cu consecvenţă dezvoltarea gustului muzical al publicului. Orchestra simfonică a Cinematografiei, în vădit progres, s-a apropiat cu căldură de lucrările interpretate contribuind la izbînda concertului.

M. M.

Muzică de cameră

Activitatea solistică şi de cameră a tinerilor noştri suflători se leagă în ultima vreme de programe interesante, îmbrăţişînd un cîmp vast al respectivei literaturi instrumentale şi în care ponderea o are fără îndoială creaţia contemporană. Rămîn concludente în acest sens recitalul de sonate contemporane al clarinetistului Octav Aurelian Popa ca şi manifestările periodice ale tînărului cvintet de suflători (Victoria Roman, Edy Guţi, Emil Franz, Victor Karpati şi Wilhelm Bretz). Din grupul acestora din urmă flautista Victoria Roman ne-a dezvăluit din nou în ultimul său recital, pe lîngă reale merite instrumentistice, capacitatea pătrunderii cu seriozitate şi discernămînt în domenii diferite ale stilului muzical.

Victoria Roman izbuteşte în pagini preclasice (Sonata de Telemann) acea frazare şi ton generos, poezie şi linişte, clară detaşare a planurilor specifice acestui stil pentru care însuşi instrumentul are deosebite afinităţi. Pe aceeaşi linie s-a situat şi cunoscuta piesă a lui Vasile Jianu, Bourrée şi Sarabandă.

Alături de unele trăsături neoclasice, cunoscute din majoritatea lucrărilor lui Poulenc, oscilînd de astă dată între Mozart şi un „clasicism" care poartă o vizibilă amprentă prokofieviană, Sonata pentru flaut conţine în plus cîteva neaşteptate aluzii modale, înlănţuiri melodico-armonice realizate pe temeiul unor ostinato-uri amintind de Musorgski sau Borodin. Sonata solicită deci interpretei nu numai respectarea normelor clasice, ci şi un spiritual comentariu, ironic uneori, la adresa vechilor canoane stilistice, intuit şi redat cu succes de tînăra flautistă.

O altă latură a resurselor sale interpretative (frază largă, cantabilitate mai pronunţată), s-a vădit în „Fantezia" de Fauré, lucrare ce abundă în accente romantice, interiorizată sau evocatoare.

Prezenţa în concertele de muzică de cameră a lui Alexandru Hrisanide, în dubla calitate de interpret şi de creator, a devenit un fapt obişnuit. Tînărul pianist, cu consecvenţă partener al unor tot atît de tineri instrumentişti, apare în ultima vreme într-un real progres apropiindu-şi tot mai mult maniera dificilă a muzicii de cameră, cîştigînd în finetea tonului (uneori scarlatian), discreţie şi subtilitate.

A doua sonată pentru flaut a lui Alexandru Hrisanide a constituit desigur punctul cel mai de interes al primei părţi a recitalului. O lucrare anterioară, dedicată aceluiaşi instrument, i-a înlesnit lui Alexandru Hrisanide tratarea degajată a flautului ca şi apelarea la o gamă lărgită de mijloace tehnic-expresive (evident, în acelaşi sens trebuie văzut aportul mai însemnat al celor coloristice: frulatto, flageolete etc.).

Alexandru Hrisanide, care nu a dovedit nicicînd predilecţie pentru construcţia amplă, pare preocupat de a concentra încă muzica pe care o scrie: după ciclul redus la două părţi al Sonatei de clarinet, recenta Sonată pentru flaut cuprinde o singură mişcare. Faptul se răsfrînge de astă dată pozitiv asupra mijloacelor cu care operează, cu economie, compozitorul. Monotematică (tema, expusă de flaut, se bazează pe un cîntec din Făgăraş, transformat ca intervalică în sensul stilului instrumental), Sonata dezvoltă larg melodico-ritmic, adesea motivic şi contrapunctic resursele modale. Întreaga dezvoltare tinde spre reliefarea unui punct caracteristic: cadenţa, de deplină afirmare a posibilităţilor flautului. Repriza, dimpotrivă, revine preponderent pianului.

Nu este dificilă constatarea că ideea muzicală bine conturată, unitară, care stă la temelia Sonatei, conţinutul însuşi al acesteia îşi subordonează şi determină complexul modalităţilor expresive. Este o izbucnire tinerească, generoasă, în care stăpîneşte voia bună, fără gînduri sumbre, care lasă să se întrevadă pasiunea pentru culorile vii, dar transparente, pentru atmosfera curată şi spaţiile largi.

Interes a prezentat şi partea a doua a recitalului, datorită înscrierii în program a trei lieduri de tineri compozitori: „Cîntec de toamnă" de Ştefan Niculescu, „Vin ţigăncile" de Dumitru Capoianu şi „Cîntec" de Doru Popovici. În prima audiţie, liedul pe versuri de Zaharia Stancu al lui Ştefan Niculescu a impresionat prin stilul personal şi expresia luminoasă, dar reţinută, transmisă de însuşi „tonul" imnic al versurilor. Realizarea muzicală, ingenioasă, îmbină fericit recitativul vocal cu o ritornelă a pianului în care transpar intonaţii modale.

Sfera de expresie abordată de Dumitru Capoianu, în liedul său pe versuri de Topîrceanu, caracterizează stilul bine precizat al compozitorului: exuberanţă, optimism, atmosferă însorită. Scris tot pe versuri de Topîrceanu, liedul de Doru Popovici relevă dimpotrivă o dispoziţie romantică, un anumit patetism care autorului i-a părut oportun în tălmăcirea cuprinsului poetic.

Liedurile, ca de altfel întreg programul părţii vocale, s-a bucurat de interpretarea bine pusă la punct, inteligentă, a Mariei Parotă (deşi accentele sînt aspre uneori, iar vocea am dori-o mai generoasă în cantilenă).

În mod deosebit s-au detaşat, prin muzicalitatea şi finetea redării tuturor detaliilor expresive, melodiile de Albert Roussel.

Alexandru Şumski şi-a dovedit şi de astă dată capacitatea de a învinge cu uşurinţă dificultăţi tehnice, experienţa muzicianului de cameră.

GH. F.

DIN ŢARĂ

Tg. Mureş

Filarmonica de Stat din Tg. Mureş a prezentat în primă audiţie *Cantata către popoare* pentru solo de bariton, cor mixt şi orchestră de Tiberiu Molnar, sub bagheta lui Eugen Pricope, cu concursul Ansamblului de Stat al Sfatului Popular al Regiunii Mureş-Autonomă Maghiară (dirijorul corului Iudith Birtalan).

Folosind un text poetic de Veresz Zoltan, cantata are caracterul unui puternic apel pentru pace cu aspect de imn, desfăşurîndu-se ca o arcadă; astfel, ideea poetică este dezvoltată pînă la un punct culminant, după care sfîrşitul elevat, sobru, are darul de a spori tensiunea emoţională mai mult decît ar fi făcut-o o încheiere convenţională apoteotică.

Compozitorul utilizează deopotrivă mijloacele scriiturii armonice şi polifonice (firească apare şi repetarea convingătoare a versurilor „O, oameni, ne-aşteaptă epoca păcii", dezvoltată fugato), într-o desfăşurare coral-instrumentală clară, accesibilă. Cu toată predominanţa stilului vocal şi a tratării à cappella, au fost utilizate şi resursele coloritului şi dinamicii orchestrale, subliniind sfîrşitul lucrării prin combinaţii de timbru făcute cu pricepere.

Tiberiu Molnar face, cu această cantată, un pas înspre formarea unui stil propriu, depăşind faza afirmării personale timide din lucrările corale şi instrumentale anterioare.

Interpretarea cantatei — sub conducerea plină de energie a dirijorului Eugen Pricope — s-a remarcat prin relieful elementului liric înscriindu-se astfel ca una din realizările de seamă ale Filarmonicii din Tg. Mureş din această stagiune.

ENEA BORZA

Arad

Concertele Filarmonicii de Stat din Arad vădesc o preocupare pentru programe mai bogate și variate care să cuprindă alături de tezaurul clasic și lucrări contemporane.

Nicolae Brînzeu a prezentat în primă audiție *Balada steagului* de Sigismund Toduța, pe versuri de Victor Tulbure, lucrare străbătută de un intens dramatism, care glorifică ideea luptei pentru pace. Sub conducerea competentă a dirijorului, corul și orchestra au realizat o tălmăcire sensibilă și expresivă.

Sub aceeași baghetă a fost prezentată o altă primă audiție de muzică românească, mai de mult așteptată, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu. Pe lîngă latura de virtuozitate care a fost satisfăcător rezolvată de orchestră, lucrarea s-a bucurat de interpretarea lirică cerută de specificul ei.

Tînărul dirijor Jan Hugo Huss, ce se remarcă prin interesul pentru primele audiții, a prezentat și lucrări preclasice, cum este suita *Muzica apelor* de Händel, de o frumusețe robustă, în care grandoarea barocului se îngemănează cu grația și rafinamentul dansurilor „galante". Lucrarea a beneficiat de o interpretare bogată în colorit, contraste și nuanțe. Solista acestui concert, pianista Silvia Șerbescu, a întregit programul cu alte două prime audiții pentru orașul nostru : *Nopți în grădinile Spaniei* de Manuel de Falla și *Toccata* de Respighi. Piese de bravură dar și de atmosferă poetică, ele au fost admirabil redate de solistă.

Din alte programe, vom aminti *Simfonia II-a* de Beethoven, sub bagheta dirijorului maghiar György Fejér, lucrare executată cu vigoare ritmică, vivacitate și elan dar mai puțin în stilul cerut. În aceeași seară, pianistul Gheorghe Halmoș a cîntat *Concertul în la minor* de Schumann, cu multe momente de elevație poetică dar și cu unele asperități.

Daniel Podlovschi este un violonist cu real talent, deși încă foarte tînăr. Am prefera să-l auzim într-un alt concert, de mai mică anvergură decît cel de Brahms, care credem că deocamdată este deasupra posibilităților sale actuale de realizare a unei lucrări de suflu atît de amplu. Literatura solistică a instrumentului este atît de bogată ! Sîntem convinși că și-ar putea valorifica mai bine însușirile sale într-un concert de Vivaldi (pe care nu-l disprețuesc — de pildă — nici Kogan, nici Menuhin) sau de Mozart.

De un deosebit succes s-a bucurat pianistul Dan Grigore. Adolescentul timid care apare pe scenă devine un artist deplin atunci cînd atacă pianul. El are o sensibilitate vibrantă, o înțelegere muzicală cuprinzătoare care denotă o viață interioară bogată. În concertul de Rahmaninov — acum, ca și cu 5 săptămîni înainte în cel de Beethoven — am avut impresia că ne aflăm în fața unei forțe artistice cu îndelungată experiență. Gama de sentimente pe care poate să le exprime pregnant și intens e foarte largă, cum au demonstrat și diferitele piese cîntate ca suplimente la concert.

Prezentarea în concert a operei bufe „La serva padrona" de Pergolesi a adus, în luna mai, o împrospătare a repertoriului liric și vocal-simfonic. Soliștii Emilia Petrescu și Marius Rintzler au realizat o interpretare inspirată, plină de vervă, secondați de orchestra de cameră a Filarmonicii locale, sub conducerea dirijorului Jan Hugo Huss, suplu și bun cunoscător al stilului.

Același dirijor a condus două piese consacrate care au împlinit patru decenii : „Pulcinella" de Stravinsky — care evocă atmosfera proaspătă a lucrărilor lui Pergolesi, pentru a ajunge, treptat la viziunea și sensibilitatea plină de humor a lui Stravinsky — și „Amorul vrăjitor" de Manuel de Falla, lucrare în care se fac puternic simțite temperamentul fierbinte și poezia intensă a muzicii spaniole. Solista Zenaida Palli a cîntat cu o expresivitate viguroasă, plină de culoare.

În primă audiție pe țară s-a executat la Arad Simfonia IX-a de Dimitrie Cuclin, în interpretarea caldă și plină de convingere a dirijorului Nicolae Brînzeu. Lucrare masivă și de mare amploare — a patra din „ciclul pastoral" al compozitorului — simfonia este construită, ca și celelalte trei surori ale ei, pe teme folclorice. Structurarea simfoniei e concepută pe planuri mari — și tendința de a construi, de a găsi formule și soluții noi în dezvoltare este vizibilă adeseori. Uneori dezvoltarea temelor — generoase, de largă inspirație — îmbracă un caracter excesiv, căutat.

Dansurile bănățene de Constantin Bobescu care au făcut parte din programul dirijat de Tadeus Krzyzanowsky sînt prelucrări ale unor cunoscute piese din folclorul local, prin mijloace simple și foarte accesibile.

Dintre soliștii concertelor simfonice menționăm pe tînăra pianistă arădeană Agneta Stern, al cărui temperament înclinat spre elementul poetic părea mai potrivit unui Mozart sau Chopin, și care a abordat Concertul al 4-lea de Beethoven. Interpretarea a fost îngrijită și muzicală, totuși prea feminină și lipsită de tensiunea necesară.

Violonistul Ștefan Ruha a cîntat într-un stil autentic Concertul în mi major de Bach (ne-a apărut ceva mai puțin inspirat în prima parte decît în restul lucrării), cît și Concertul de Mendelssohn-Bartholdy. Acompaniamentul nu a fost suficient de bine pus la punct de către dirijorul N. Brînzeu.

Corneliu Gheorghiu a dat o izbutită interpretare Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră de Beethoven. Echilibrul dificil între forma moștenită de la Haydn și intensul impuls interior beethovenian din acest concert a fost rezolvat simplu și natural de solist.

DORIN SPERANȚIA

RECITALURI VOCALE

Ramon Calzadilla

În sala mică a Palatului R.P.R., baritonul Ramon Calzadilla, student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a susținut un cuprinzător recital de canto, acompaniat la pian de Marta Joja. Tînărul cîntăreț cubanez este numai unul din talentele venite de peste hotare spre a-și desăvîrși măiestria artistică în țara noastră, printre oaspeți numărîndu-se Nanci Bello Palacias (clasa Arta Florescu), Ramon Santana Cardenas (clasa Octav Enigărescu), Petrov Gheorghi (clasa Florica Musicescu), Pipercov Emil (clasa Boris Zelinski), Veselina Liubenova (clasa Constantin Stroescu), Ticlarova Nadejda (clasa Lidia Cristian) ș.a.

În prima parte a recitalului, Ramon Calzadilla Nunez a interpretat — în limba originală și cu remarcabilă stăpînire a stilurilor — *Un baccio di mano* de Mozart, *Ich grolle nicht* de Schumann, *Balul* și *Vă binecuvîntez păduri* de Ceaikovski. Tînărul student al profesorului George Ionescu dispune de un glas frumos timbrat, o respirație largă, o impostație vocală naturală ce-i îngăduie să se miște în toate registrele cu ușurință și egalitate de sunet. Frazarea plină de expresivitate, dar mai ales impecabila dicțiune, ni se par calitățile cele mai prețioase ale acestui talentat cîntăreț cubanez. Liedurile românești de Enescu, Tiberiu Brediceanu și Paul Jelescu au răsunat cu deosebit farmec în interpretarea lui

Ramon Calzadilla care şi-a apropiat vădit stilul muzicii romîneşti.

În partea a doua a recitalului, am ascultat cîntece cubaneze de E. Lecuona, G. Valdes şi E. Grenet, mult apreciate de publicul nostru pentru sinceritatea sentimentului şi dăruirea artistică ce a caracterizat tălmăcirea autentică a lui Ramon Calzadilla.

VIOREL COSMA

Vasile Micu

De-a lungul unui recital (Sala mică a Palatului R.P.R.) în care a interpretat un bogat program de lieduri, cîntăreţul V. Micu şi-a dezvăluit o seamă de însuşiri care lasă să se întrevadă remarcabile posibilităţi de dezvoltare atît pe plan vocal propriu zis cît şi artistic. Deosebită ni s-a părut — la actualul stadiu de evoluţie a tehnicii sale vocale, — realizarea nuanţelor mici. Astfel, liedurile *În noapte, în vise* (Allnachtlich im Traume) şi *Cîntările-nvechite* (Die alten, bösen Lieder) de Schumann au fost cîntate cu un lirism reţinut, comunicînd totodată o căldură, o emoţie intensă, totul profilîndu-se ca o construcţie, deopotrivă inteligentă şi sensibilă atît din punct de vedere al stăpînirii resurselor vocale, cît şi al ierarhizării şi structurii componentelor discursului muzical.

Ne-a emoţionat de asemenea piesa de bis, Lothos-blume *(Floarea de lotus)*, prin frazarea generoasă şi susţinută.

Umorul şi verva liedului *Luaţi aminte* (Warnung) de W. A. Mozart, au fost transmise cu multă pregnanţă, prin valorificarea rafinată a nuanţelor şi a ritmului.

În pofida unor prea accentuate acoperiri — şi deci întunecări — a vocalelor, dicţiunea tînărului cîntăreţ este clară.

Tot în legătură cu sonorităţile de mică intensitate ne manifestăm rezerva în ceea ce priveşte relieful şi claritatea frazării în ariile antice: *Gînduri de restriştе* (Affanni del pensier) de Händel, O, *dulcea mea iubire* (O, del mio dolce ardor) de Gluck şi *Inserare* (Abendempfindung) de Mozart, unde s-au putut observa tendinţe de exagerare a efectelor de *pianissimo*.

În ciclul *Carmina Bacchica* de Zeno Vancea — o reuşită satiră la adresa zeităţilor — plasticitatea expresiei muzicale a fost în general realizată, cu excepţia golurilor ce le-a constituit încercarea nereuşită de a aborda în *parlato* unele pasaje, neglijîndu-se susţinerea vocalelor cît şi articularea mai incisivă a consonantelor.

Se poate observa în general că Vasile Micu se află pe punctul de a-şi integra, de a adopta o nouă tehnică vocală. Astfel se explică rezolvarea pozitivă a problemelor de intensitate doar pînă cel mult la nuanţe de piano — mezzoforte (pornirea de la această bază ni se pare deosebit de fructuoasă). În intensităţi mari (pe cele foarte mari le evită), randamentul său vocal este mai puţin satisfăcător, şi credem că aceasta se datoreşte unor deficienţe legate de tehnica de respiraţie cît şi de articulaţie. Astfel, în *Vittoria* de Carissimi a lipsit strălucirea, emoţia izbînzii atît de intens conţinute în arie. De asemenea n-am putut gusta nici intensa pulsaţie dramatică din *Nu te urăsc* (Ich grolle nicht) de Schumann şi nici nu ne-am putut înfiora de dureroasa spovedanie din *Ce trist mă simt* (Mein Herz ist schwer).

Discret şi totuşi prezent în primul plan al expresiei muzicale, Dagobert Buchholz, ne-a emoţionat prin valoroasa sa participare artistică.

ALFRED PANŢIR

Audiţia de sfîrşit de an a şcolii elementare de arte Nr. 3

Producţiile muzicale şcolare, tot mai frecvente în ultimul timp, sînt un binevenit prilej de a trece în revistă realizările cele mai importante ale elevilor şi profesorilor în domeniul artistic-muzical. Ele au un scop educativ evident, constituind o punere în valoare a muncii unui an întreg şi un nou examen dat în faţa publicului, popularizînd totodată creaţiile muzicale romîneşti şi universale scrise pentru vîrstele mici.

Cu aceste gînduri am păşit în după amiaza zilei de 23 iunie pragul sălii Dalles, nerăbdători să ascultăm audiţia de sfîrşit de an a Şcolii elementare de arte nr. 3, prezentată în cinstea zilei învăţătorului.

Aşteptările noastre nu au fost dezmînţite. Îndrumaţi de un colectiv entuziast de profesori, elevii unei şcoli cu tradiţie mai modestă decît cea a altor şcoli de muzică din capitală au prezentat un program variat, la un nivel artistic satisfăcător. Programul a cuprins în afara numerelor solistice obişnuite, un duet de viole, un ansamblu de viori la unison şi, în încheiere, orchestra şcolii. S-au cîntat compoziţii ale clasicilor universali germani, ruşi, francezi etc. şi ale unor compozitori moderni şi contemporani. Este însă regretabil faptul că în cele

Adam Florentina clasa IV

Sorescu Alexandra clasa I

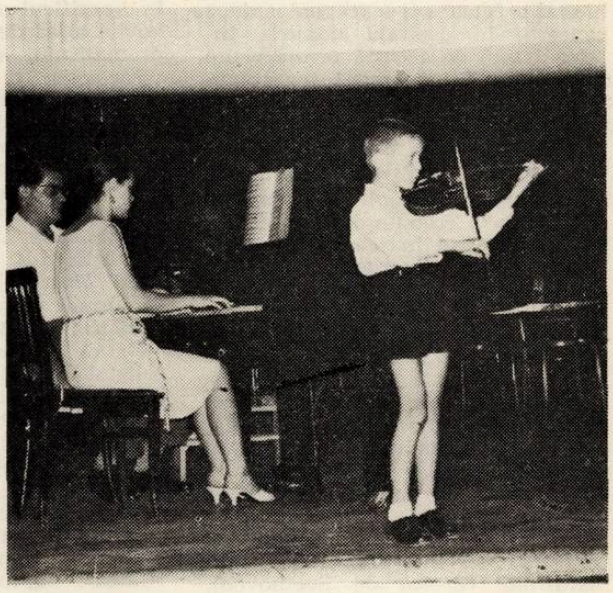
peste 20 de puncte ale programului creaţia romînească a fost reprezentată de un singur nume (Alma Cornea). De ce oare nu se face apel şi la alţi compozitori cu lucrări pentru copii remarcabile, care se găsesc în metodele actuale ?

Tinerii interpreţi au dovedit siguranţă şi certe calităţi artistice ieşind biruitori din lupta cu emoţia scenei. În general ei au fost îndrumaţi mai ales către sezisarea conţinutului artistic emoţional al pieselor prezentate, către înţelegerea caracteristicilor diferitelor stiluri şi acest lucru s-a făcut simţit chiar dacă uneori elevii nu au corespuns nivelului tehnic cerut de piesele executate. Remarcăm în sensul acesta pe elevii : Bradu Gabriela cl. II, Tita Viorica cl. V, (pian, prof. Sonia Rătescu), Buliga Adrian cl. I (vioară, prof. Fulger Ionescu), Pavel Mircea cl. II (pian, prof. Luise Klüger), Dinu Elena cl. V (flaut, prof. Petre Giugaru) care au arătat siguranţă şi muzicalitate. Mai inegali în realizări, dar cu intenţii bune şi posibilităţi de dezvoltare ni s-au părut elevii : Dinceanu Gabriela cl. II, Hoephner Marcela cl. V (pian, prof. Mircea Istrate), Chiriţescu Mihai cl. IV (vioară, prof. Ilie Rusu), Marmara Cornel cl. V. (clarinet, prof. Ivar Caţap), Sorescu Sanda cl. I, Schwetz Natalia cl. V (pian, prof. Sonia Rătescu) şi Ritiu Flaviu cl. VII (violoncel, prof. Ignat Vespasian).

La o privire de ansamblu asupra repertoriului constatăm că există o oarecare tendinţă de a se da elevilor pentru audiţie unele piese care depăşesc nivelul lor. Lucrările unor compozitori ca J. S. Bach, spre exemplu, care prin factura lor polifonică fac apel în mare măsură la gîndire, nu pot fi înţelese şi redate bine decît după un anumit timp, pe măsura dezvoltării fizice şi psihice a copiilor. Ca atare, Bach nu este recomandabil în primii ani (cl. I şi a II-a). (Este interesant de observat că Bach a scris „Caietul pentru Anna Magdalena Bach" — foarte răspîndit în şcolile noastre — pentru soţia sa începătoare, care depăşise vîrsta de 20 de ani !) Această tendinţă se poate generaliza şi constituie un mare pericol, ducînd la interpretări imitative, lipsite de o participare emoţională-creatoare şi la lipsuri mari de ordin tehnic. Iată cîteva exemple, care se limitează la o simplă tendinţă : Sorescu Sanda cl. I pian, în Menuetul de Bach (corect, dar cam repede şi inexpresiv), Pavel Mircea cl. II pian, în Sonatina în sol major de Mozart (muzical, dar cu efort vizibil), Moldovan Eugen cl. II vioară în Concertul în sol major (partea III-a) de Vivaldi (uniform şi inexpresiv), Păţan Monica cl. III într-o piesă de Schumann (cam uniform, fără o diferenţiere muzicală a vocilor în partea de mijloc) etc.

Duetul de viole şi unisonul de viori au fost încercări lăudabile dar mai puţin realizate. Ar fi fost necesară o mai mare atenţie la acordajul instrumentelor, lucru esenţial în muzica de ansamblu. Această doleanţă rămîne valabilă şi pentru orchestra şcolii, care a prezentat integral „Simfonia copiilor" de Haydn. Înfiinţată anul acesta, orchestra apare prima dată în public şi, în mod inerent, cu anumite insuficienţe (ne referim la acordaj, omogenizare, partida suflătorilor etc.). Cu toate acestea ea reprezintă o realizare cu totul meritorie, încheind programul într-o atmosferă de voie bună şi optimism.

Ne pare rău că prezentarea programului ne-a lipsit de plăcerea de a cunoaşte numele dirijorului şi



Moldovan Eugen clasa II

ale profesorilor acompaniatori, care au contribuit efectiv la reuşita producţiei. Sugerăm acest lucru pentru viitoarele audiţii. Pînă atunci dorim profesorilor şi elevilor Şcolii elementare de arte nr. 3 realizări noi, din ce în ce mai bune !

GRIGORE BÂRGĂUANU

Membrii Filarmonicii „George Enescu" la Teatrul antic de pe Acropole

PREZENȚE ROMÎNEȘTI

FILARMONICA „GEORGE ENESCU" ÎN R. P. BULGARIA ȘI GRECIA

În luna iunie a.c., orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" a întreprins un turneu de concerte în R P. Bulgaria (Sofia, Varna, Burgas și Plovdiv) și Grecia. La Atena, orchestra a concertat în cadrul Festivalului spectacolului. Presa din cele două țări a subliniat interesul deosebit de care s-a bucurat acest eveniment. Spicuim următoarele :

Din ziarul „Rabotnicesko Dielo" (13 iunie).

„La 7 și 8 iunie 1962, Filarmonica din București a prezentat două concerte în capitala noastră. Interesul față de această primă vizită a fost deosebit de mare, iar aplauzele furtunoase din sala „Bulgaria" au constituit cea mai spontană apreciere pe care publicul nostru a dat-o artei oaspeților romîni.

Ce anume a emoționat publicul din Sofia ? Trebuie să remarcăm în primul rînd marea artă a dirijorului George Georgescu, Artist al poporului din R.P.R. Georgescu face parte din acei dirijori ale căror concerte rămîn multă vreme în amintirea auditorului ca evenimente muzicale. El cucerește prin marea sa erudiție, prin experienta, prin uriașa sa cultură muzicală.

Georgescu conduce orchestra cu autoritate, dar în același timp dă posibilitatea de afirmare fiecărui orchestrant. Gestul său este clar ca un cristal, expresiv și calm, iar concepția sa interpretativă arată maturitate (Eroica de Beethoven), o privire de ansamblu asupra planului dramatic al autorului (..Till Eulenspiegel" de Strauss si ..Eoica") și o vitalitate care înflăcărează orchestra (..Nunta în Carpați" de P. Constantinescu iar în bis „Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas).

A doua seară s-a urcat la pupitru Mircea Basarab — artist emerit al R.P.R., cunoscut la noi din timpul vizitei sale la Filarmonica din Sofia. Și cu acest concert, Basarab a întărit părerea pe care publicul nostru o are despre el ca un dirijor cu o bogată cultură și forță emoțională. Din piesele pe care le-a dirijat, fără discuție că cele mai serioase probleme le suscita Simfonia a V-a de Sostakovici.

În interpretarea lui Mircea Basarab a existat multă siguranță, cutezanță artistică și amprentă personală. Unele inexactități în tempoul părții I și a IV-a și în redarea onomatopeică și a construcției (partea III-a) s-ar părea însă că l-au împiedicat să se mențină în specificul sonorității lui Șostakovici și să desvăluie pînă la capăt dramatismul simfoniei.

Ca solist în cel de al doilea concert a participat violonistul Ion Voicu — Artist emerit al R.P.R. — care a executat partea solistică a *Simfoniei spaniole* de Lalo cu o strălucită virtuozitate, cu o bogată forță emoțională și un ton plăcut. Publicul nu a acceptat însă să se despartă atît de repede de interpreți. Prin aplauzele sale, a reușit să obțină și două bisuri : *Temă cu variații* de Wieniavski si Sonata VI-a de Ysaye. În lucrările bisate solistul s-a dovedit a se întrece pe sine însuși față chiar de succesul *Simfoniei spaniole.*

E suficient să asculți o singură piesă interpretată de Filarmonica din București, pentru a te convinge că acesta e un colectiv de adevărați artiști. Prima calitate cu care orchestra impresionează e ..lejeritatea", faptul că instrumentistii cîntă cu multă libertate, dezvăluind calitățile individuale Aici fiecare execută partitura foarte clar, cu multă sonoritate. De aceea și interpretarea orchestrei este în ansamblu foarte emoționantă, iar paleta sonoră atît de colorată. În general, orchestra Filarmonicii din București degajă sonoritățile cu multă generozitate, care împreună cu celelalte calități îi asigură un contact strîns cu publicul. Dar pe lîngă aceste minunate calități, există și unele lipsuri. Se prea poate că tocmai această desfășurare spontană a individualității, să îngăduie apariția unor intonații nepotrivite („Eroica") sau spargerea echilibrului între suflători, coarde și solist („Simfonia spaniolă"). Totuși chiar dacă ar fi așa, aceasta nu poate schimba minunatele noastre impresii lăsate de concertele Filarmonicii din București, deoarece marea artă pe care ea o transmite de pe podium, face ca aceste momente ale unor mici lipsuri întîmplătoare probabil nici să nu se observe.

Publicul din Sofia va comenta vreme îndelungată minunata execuție solistică a cornistului Ion Bădănoiu precum și tonul clar al oboistului Ion Danie.

Faptul că cele două concerte au părut scurte și că pentru a mulțumi pe auditor a fost necesar să se execute piese la bisuri, dovedește că vizita oaspeților romîni trebuie să aibă loc mai des în viața noastră muzicală". (Dr. Nenov).

DIN ZIARUL „OTECESTVEN FRONT" (13 iunie)

„Douăzeci de ani ne despart de la ultima vizită a celebrului dirijor romîn George Georgescu. De astă dată ne vizitează în fruntea Filarmonicii pe care o conduce.

Cele două concerte care au avut loc în sala ..Bulgaria", primul sub bagheta lui Georgescu și al doilea sub conducerea lui Basarab, au atras în masă pe admiratorii muzicii simfonice din capitala noastră.

Bogăția și varietatea programului au dat posibilitatea interpretilor, dirijor și orchestranți, să-și afirme foarte convingător minunate calități de interpretare.

Bogăția de colorit din dansurile de Paul Constantinescu, varietatea de imagini și caracterul hazliu din Till Eulenspiegel, sonoritatea amplă

din Simfonia de Beethoven, intonația curată, dinamismul și căldura, sunetul catifelat, simțul frazării și dozajului artistic au demonstrat înaltul nivel al măiestriei interpreților.

Arta dirijorului George Georgescu este de mult cunoscută și prețuită de iubitorii de muzică din multe țări. Această popularitate este expresia unei tălmăciri profunde și logice, de mare clasă, dată creațiilor din repertoriul său.

Gestica simplă ascunde multă vitalitate și printr-o perfectă subordonare a aparatului orchestral construiește imagini muzicale emoționante, de neuitat.

Va rămîne memorabilă tălmăcirea convingătoare și de intensă emoție a poemului lui R. Strauss ca și simfonia de Beethoven, ambele redate în cel mai autentic stil.

Succesul celui de al doilea concert l-au împărțit deopotrivă dirijorul și solistul. Mircea Basarab ni se înfățișează ca un interpret sensibil și pătrunzător al compozițiilor contemporane — și dacă în dansurile romînești de Rogalski el a reușit cu meșteșug să redea bogatul colorit, în Simfonia de Șostakovici ne-a apărut și mai profund, emoționant și convingător.

Violonistul Ion Voicu a arătat deosebite calități, o îndemînare și o tehnică demne de invidiat. Chemat la bis, el a subliniat încă odată aceste calități în interpretarea *Temei cu variațiuni* de Wieniavski cît și *a Sonatei nr. 6 pentru vioară solo* de Ysaye.

Concertele Filarmonicii din București au constituit adevărate sărbători pentru publicul din Sofia și ele trebuie să devină o tradiție pentru viața noastră muzicală". (Boian Ikonomov)

DIN „NARODNA CULTURA"
(16 iunie)

„Concertul Filarmonicii din București a creat un interes neobișnuit; într-adevăr, Filarmonica din București este o formație simfonică cu disciplină de ansamblu model, cu măiestrie profesională la o mare înălțime, calități care-i permit să rezolve cele mai grele probleme de interpretare. Numele primului său dirijor, George Georgescu, este de mult cunoscut în toate țările europene; arta sa se deosebește prin interpretarea justă, totdeauna clară în concepție și țel.

Oricare formație simfonică de prim rang are caracteristica ei, care rămîne mult timp în conștiința publicului. În cazul Filarmonicii bucureștene această caracteristică constă în splendidele grupuri de suflători compuse din artiști virtuozi; ei au realizat timbrul și claritatea în sonorități uimitoare, fiind perfecți în construcțiile acordice.

Filarmoniștii bucureșteni au creat la concerte o atmosferă de mare sărbătoare. Acest mare succes se datorește mai ales înaltei măiestrii a conducătorului lor eminent George Georgescu ca și a artei naturale a lui Mircea Basarab". (Liuben Balgaski)

DIN ZIARUL „VECERNI NOVINI"
(11 iunie)

...„Compusă din instrumentiști perfecți, orchestra Filarmonicii are o execuție degajată și plină de naturalețe, răspunzînd cu precizie și promptitudine intențiilor dirijorului. Excepțional grup de coarde, admirabili cornișți, oboist și flautist cu ton amplu, strălucite grupurile de tromboniști și trompetiști, muzicali interpreți la instrumentele de percuție — iată caracteristici generale ale artiștilor orchestrei Filarmonicii din București". (Stoian Stoianov)

EXTRASE DIN PRESA GREACĂ
DIN ZIARUL „TA NEA" (22 iunie):

„Participarea Filarmonicii de Stat din București este o contribuție prețioasă la Festivalul spectacolului, dat fiind nivelul excepțional la care se prezintă această formație.

... Nu este prima dată cînd ascult această orchestră excepțională sub bagheta domnului Georgescu. Valoarea acestui muzician se distinge de îndată ce pune în mișcare orchestra, de la primele măsuri. El realizează o analiză „psihologică" minuțioasă a fiecărei lucrări în parte, ajungînd la o interpretare desăvîrșită. Din programul său am audiat cu emoție *Rapsodia romînă nr. 1* a lui Enescu. Ea păstrează mereu prospețimea și continuitatea artei populare redată însă cu tehnica și siguranța unui artist care a început ca violonist virtuoz ca să ajungă a creia, între simfonii și muzică de cameră, capodopera sa *Oedip*. Interpretarea a fost captivantă. Aceeași reușită a avut-o și poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de R. Strauss. În această piesă orchestra și în mod deosebit soliștii au redat cu vioiciune și umor peripețiile eroului popular.

Partea a II-a a cuprins Simfonia a III-a de Beethoven, deschizătoare de drumuri, în care alternează lumina și umbra, contradicțiile îndrăznețe, lucrare ce exprimă eroismul compozitorului care nota cîndva: „Tot ce este în inimă trebuie scris". Tocmai aceasta am ascultat în interpretarea orchestrei din București.

Aplauzele insistente l-au determinat pe dirijor să prezinte într-o interpretare magistrală scherzo-ul marelui compozitor francez Paul Dukas — *Ucenicul vrăjitor*, reamintindu-ne că există muzică franceză care tinde să fie uitată în această țară".

DIN ZIARUL „ETHNIKOS KIRKYX" (22 iunie)

„Invitată la Festivalul spectacolului din Atena, orchestra Filarmonică din București, una din cele mai strălucite ansambluri muzicale din Europa și bineînțeles cel mai bun din Balcani, inspirat condus și dirijat astăzi de maestrul romîn George Georgescu, a dat la Teatrul antic primul său concert.

A fost o adevărată delectare a spiritului și a auzului concertul acestui minunat ansamblu orchestral, de o rară frumusețe sonoră, neînchipuit de echilibrat și care răspunde cu promptitudine și desăvîrșită disciplină chemărilor maestrului care a dirijat fără o gestică teatrală, inutilă, sobru, reușind o execuție cu adevărat perfectă.

Marele dirijor romîn ne-a oferit ca prim număr al programului său Rapsodia romînă I de celebrul compozitor romîn George Enescu. Pu-

Membrii filarmonicii „George Enescu" pe Acropole

blicul a aplaudat cu căldură dirijorul şi pe muzicienii romîni.

Eminenta orchestră a repurtat un succes neînchipuit în Till Eulenspiegel, acest cunoscut poem simfonic al lui Richard Strauss, celebru prin admirabila orchestraţie şi prin forma sa arhitectonică. Poemul a fost redat cu vioiciune ritmică, claritate şi mare inspiraţie. Subliniem în mod deosebit contribuţia soliştilor compartimentelor din lemn, a primului cornist. Bineînţeles, dl. Georgescu a fost nevoit să salute apoi de şase ori publicul în delir.

Ca o încununare a efortului artistic, acest minunat ansamblu orchestral ne-a oferit o interpretare ilustră din toate punctele de vedere a Simfoniei a III-a de Beethoven. Îndeosebi în marşul funebru, dirijorul şi orchestra s-au arătat demni de această capodoperă, iar publicul spectator i-a răsplătit cu aplauze furtunoase entuziaste. Publicul însă n-a părăsit sala pînă ce nu s-a oferit în supliment într-o execuţie admirabilă Poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor* de P. Dukas". (I. S. Iannoulis)

DIN ZIARUL „ELEFTHERIA"
(27 iunie) :

„Romînia ne-a trimis un strălucit ambasador al ei : orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti. Ţara care dispune de o astfel de orchestră ocupă pe bună dreptate unul din primele locuri în ierarhia ţărilor cultivate şi avansate din punct de vedere muzical. În cele două concerte la Teatrul antic, orchestra a etalat calităţi demne de invidiat ; precizie, omogenitate şi echilibru, fineţe şi armonie, „unitate de stil", calităţi care caracterizează concertele acestui ansamblu ai cărui membri nu sînt numai excelenţi muzicieni ci şi virtuozi ai instrumentului. Această unitate de stil izvorăşte în special dintr-o concepţie muzicală unică şi din posibilităţile interpretative perfect egale. Toate aceste calităţi îşi găsesc sursa într-o puternică tradiţie, disciplină şi dragoste de artă şi de menirea ei spirituală.

Dar trebuie să adăugăm că la aceasta se ajunge numai printr-o muncă creatoare neobosită, fără de care nu se poate creia nimic valoros.

Este o satisfacţie şi o mîndrie faptul că orchestra poartă numele marelui compozitor, violonist şi dirijor George Enescu.

Orchestra romînească ne-a oferit cîteva ceasuri de adevărată delectare artistică. George Georgescu ne este cunoscut din concertele orchestrei noastre dirijate de el înainte de război. Arta sa este sobră şi frumoasă, iar în interpretările sale descoperim pe muzicianul autentic, veritabil. În piesele executate, colaborarea creatoare dintre dirijor şi orchestră a fost perfectă. Fiecare instrument al orchestrei a răspuns spontan într-o ordine desăvîrşită, într-un ritm de ansamblu perfect. Impresionantă este redarea plastică într-o execuţie impecabilă a poemului lui R. Strauss. Ca nişte flăcări neastîmpărate izbucneau ici colo gîndurile fugare şi aventurile celebrului Till. Minunat au cîntat corniştii şi instrumentele de suflat din lemn în dificilele soloruri ale poemului. Prezentarea *Eroicei*, în ciuda unei dispoziţii cam exagerat de lirice a maestrului şi a lipsei în unele momente a patosului dramatic necesar, prin simplitatea şi noblеţea exprimării artistice a însemnat o interpretare sinceră. În orice caz, acolo unde cineva nu poate fi de acord cu maestrul George Georgescu este în „poco andante" din ultima parte a Simfoniei, pe care maestrul l-a atacat într-un tempo prea lent. În supliment, am ascultat într-o strălucită interpretare *Ucenicul vrăjitor* de P. Dukas.

Al doilea concert a fost dirijat de maestrul Mircea Basarab, un artist cu putere şi clarviziune în exprimare, cald şi entuziast. Mişcarea baghetei sale, gestica sa sigură, dinamica, trădează o disciplină lăuntrică conştientă la chemările adevăratei arte. Una din calităţile de bază ale acestui dirijor este o perfectă disciplină în care se încadrează fiecare interpretare, constituind o verigă care leagă deosebirile ce caracterizează diferitele stiluri şi modalităţi artistice de exprimare.

Frumoasă şi interesantă a fost interpretarea dansurilor greceşti şi romîneşti precum şi interpretarea dată de solistul concertului, Ion Voicu, în *Simfonia spaniolă*. Tehnica acestui artist, ritmul şi muzicalitatea dau interpretării sale un caracter deosebit. Prin mare precizie, siguranţă şi natura sa muzicală pur romînească el reuşeşte să comunice cu auditorul. Aceste calităţi s-au văzut mai clare în bis la piesa de Wieniavski, unde a fost de două ori bisat, dar şi mai bine la cele romîneşti bogate în colorit folcloric ; interpretarea dată de el la cea de treia rechemare pe scenă va rămîne adînc întipărită în memoria publicului nostru.

Un călduros „bravo" a fost rostit din adîncul inimii pentru interpretarea dată Simfoniei a V-a de Şostakovici.

Condusă cu dinamism şi multă poezie, această remarcabilă lucrare cu meditaţii filozofice pe tema luptei omului cu viaţa, pe tema zbuciumului şi răbufnirii inimii, a fost redată sub semnul bogăţiei de idei, care au culminat în acel moment unde sunetul a devenit o singură suflare : în impresionantul „pianissimo". Este de prisos să amintesc că şi la acest concert au fost interpretate compoziţii în afara programului la cererea insistentă a publicului". (D. A. Hamoudopoulos)

DIN ZIARUL „VRADINI"
(26 iunie) :

Printre cele mai valoroase formaţii străine care au concertat pînă acum la Atena, un loc de frunte aparţine pe merit orchestrei din Bucureşti care poartă numele genialului fiu al Romîniei, George Enescu. Această admirabilă orchestră a dat doar două concerte dar ele au fost suficiente pentru a demonstra din plin calităţi excepţionale, virtuozitate, simplitate, muzicalitate, elasticitate, omogenitate — 120 muzicieni care cîntă într-un suflet de parcă ar fi un singur executant — o masă sonoră maleabilă şi sensibilă la chemările dirijorului. Toţi instrumentiştii fără excepţie sînt excelenţi. Primul concert a fost dirijat de vechea noastră cunoştinţă George Georgescu (în 1936 a mai dirijat la Atena) ; cu toţi cei 75 ani ai săi, el n-a pierdut nimic din tinereţea sufletului, din dinamism şi prospeţime ci, din contra, anii au îmbogăţit experienţa sa muzicală dînd personalităţii sale un înalt prestigiu, încît poate magnetiza orchestra printr-o gestică simplă, sobră, şi cu nimic de prisos. Cu căldură şi patos a dirijat Rapsodia de Enescu, lucrare plină de inspiraţie, lumină şi frumuseţe, scrisă de o mînă de mare creator.

În faţa unei astfel de perfecţiuni critica amuţeşte, aplaudă şi se delectează cu bucăţile oferite în supliment pe care bucuros le-am fi ascultat toată noaptea". (Al. Lalauni)

DIN ZIARUL „ETHNIKOS KIRKYX" (27 iunie)

„Cu acelaşi interes cu care am urmărit primul concert al Filarmonicii din Bucureşti dirijat de maestrul George Georgescu, am ascultat şi cel de al doilea concert sub conducerea eminentului dirijor dl. Mircea Basarab.

Măiestria lui Mircea Basarab ne convinge şi ne captivează prin înţelegerea exactă a compoziţiilor interpretate, cu o virtuozitate de admirat şi cu o muzicalitate uimitoare dar şi prin convingerea nestrămutată în adevărul estetic pe care-l caută şi-l găseşte în fiecare interpretare. Astfel ne-au apărut cele trei miniaturi ale regretatului Skalkotas, unde atît maestrul cît şi întreaga orchestră interpretează această valoroasă lucrare cu mult nerv, dinamism şi vioiciune. În interpretarea cunoscutei *Simfonii spaniole*, violonistul Ion Voicu ne-a oferit o creaţie captivantă plină

de căldură, vioiciune și lumină. Autentic artist și mare virtuoz, Ion Voicu reușește cu o uimitoare ușurință și claritate, într-un tempo susținut, o gamă bogată de procedee tehnice, vioara sa sunînd catifelat și dulce, ca vocea adevăratei arte. Maestrul Basarab și orchestra l-au secundat pe valorosul artist romîn la același nivel de interpretare.

Cele trei dansuri românești de Rogalski au fost dirijate de dl. Basarab cu un deosebit simț al ritmului, cu plasticitate și căldură.

În Simfonia a V-a de Șostakovici, dirijorul romîn a realizat o execuție tehnică și a dezvoltat constructiv caracterul rapsodic al primei părți, veselia și sarcasmul din partea a II-a, poezia și sensibilitatea părții a III-a și în sfîrșit tumultul serbării din partea finală.

Dl. Basarab, posedînd la perfecție din memorie această compoziție, a retrăit opera și a redat-o magistral. Publicul a aplaudat pe maestru și pe membrii orchestrei cu ovații puternice, smulgîndu-le trei bisuri". (Ioannis Iannoulis)

INTERPREȚI ROMÎNI LA OPERA DIN SOFIA

Bîlgarska muzica, revista de specialitate din țara prietenă, publică în numărul 3/1962 un amplu material consacrat grupului de artiști lirici romîni care s-au manifestat la Sofia la începutul acestui an. După ce arată larga prețuire a artei cîntăreților noștri, cunoscuți din repetate spectacole și recitaluri, Nikolai Nikolov recenzează în amănunțime reprezentațiile la care și-au dat concursul solii artei noastre.

Dăm mai jos extrase din aceste cronici :

„Garbis Zobian s-a prezentat la noi în două spectacole, ca titular al rolurilor principale în operele *Paiațe* de Leoncavallo și *Othello* de Verdi. Lui G. Zobian nu-i lipsește deloc temperamentul actoricesc, nu-i lipsește acea emoționalitate strălucitoare, care să însuflețească comportarea scenică a personajului întruchipat de el. În eroii lui există multă „viață", trăiri puternice, un dramatism furtunos. Pe scenă artistul este complet degajat în acțiunile sale exterioare. Acolo unde lipsește forțarea vocală care-l conduce la încordare musculară, gestul lui este plastic, frumos. Și totuși, Canio și Othello ai lui nu ne captează pe de-a-ntregul. Pentru noi măiestria artistică a lui Zobian rămîne puțin străină. Nu putem avea o imagine completă, în special a manifestării exterioare, sau, în anumite momente, a simțămintelor neîmblînzite, care duc adesea la pierderea intuiției măsurii artistice. Pentru noi este tulburătoare acea execuție actoricească în care atît inima cît și cugetul îl călăuzesc pe artist în comportarea lui scenică"...

... „Spectacolele cu *Rigoletto* și *Othello* de la Opera populară din Sofia au avut loc sub conducerea muzicală a dirijorului romîn Eugen Lazăr. Oaspetele s-a evidențiat ca un muzician bun și conștiincios, capabil să cuprindă scena și orchestra, să realizeze unitatea indispensabilă dintre ele. Pentru ambele spectacole este caracteristică preciziunea ritmică și execuția strînsă. Dirijorul a lăsat în același timp soliștilor libertatea creatoare indispensabilă și admisibilă. Fără a atinge peste tot pulsația reală a creațiilor de operă, intrînd aprofundat și detaliat în realitatea dramaturgică a partiturii, în multe momente (duetul lui Jago și Othello din actul I, Aria salciei și moartea lui Othello din actul IV etc.), Lazăr a reușit să transforme orchestra într-un comentator emoțional fidel al acțiunii scenice, cu o paletă dinamică foarte bogată. Oaspetele romîn a realizat și o echilibrare comparativ bună între cîntăreți și orchestră. Cu mici excepții, soliștii nu au fost „acoperiți" sonic, au avut depline posibilități de manifestare vocală"...

„În spectacolul *Othello,* tînărul bariton romîn David Ohanesian s-a manifestat ca un cîntăreț-actor matur, ca artist care a găsit (în special după actul I) linia fundamentală adevărată a eroului său, care a desvăluit detalii originale și interesante în întruchiparea vocală și scenică a acestuia. Oaspetele posedă o voce de bariton puternică, bogat colorată și expresivă, îndeosebi în acut. Tînărul artist de operă s-a achitat foarte ușor de dificila partitură vocală a lui Jago. Însă Ohanesian nu a „cîntat" pur și simplu numai partitura. Baritonul romîn a reușit — în special în actul II și III — să creeze o figură vocală saturată emoțional și tulburătoare, — și aci este succesul său creator. Artistul a realizat bine complicata duplicitate a figurii, desvăluind în mod reliefat atît „prietenul", „apropiatul și bunul" consilier al lui Othello, cît și scleratul fierbînd de ură și jubilînd în fața chinurilor Maurului. Înainte de „Credo" din actul II totuși lui Jago îi lipsea proporția. La început el era foarte „mărunt" și în ciuda totalei libertăți scenice manifestate, în actul I figura construită de el nu era suficient de convingătoare. Cauza este — după părerea noastră — că tînărul artist romîn, în întruchiparea lui actoricească, acorda toată atenția — înainte de toate — momentelor „de răspundere" din rolul său (actele II și III). Evident, el a privit foarte ușor scenele de mai puțin efect din actul I și de aceea la început figura nu posedă acea forță și influență cu care a cucerit apoi publicul".

„Mimi a Mariei Sindilaru este o cucerire creatoare încă foarte modestă, asupra căreia și-au vădit influența tinerețea și lipsa de experiență de a cînta. Tînăra cîntăreață română de operă va crește în viitor — talentul său vocal și scenic reprezintă o garanție pentru aceasta. Într-adevăr, M. Sindilaru dispune de pe-acum de libertate și stăpînire nemijlocită a scenei. În Mimi a ei se remarcă nu puține momente sincer simțite și just create (duetul cu Rodolfo din actul III, scene izolate din actul IV etc.), în care artista dezăluie figura luminoasă și fermecătoare a eroinei, marea tragedie a unei vieți tinere timpuriu curmată. În unele momente, Sindilaru realizează atît cochetăria cît și dragostea gingașă și profundă a eroinei. Piedica principală în făurirea unei figuri desăvîrșite și profund tulburătoare este — înainte de toate — nematurizarea vocală. În fața cîntăreței stau și așteaptă soluționare încă destule probleme vocale. Alături de dicțiunea frumoasă și celelalte calități indiscutabile, este neapărat necesar ca vocea ei de soprană lirică de calitate să se îndulcească și să înflorească complet pentru sunetele înalte. O respirație mai desăvîrșită o va conduce pe artistă la o intonație mai sigură, la o mai bună frazare muzicală".

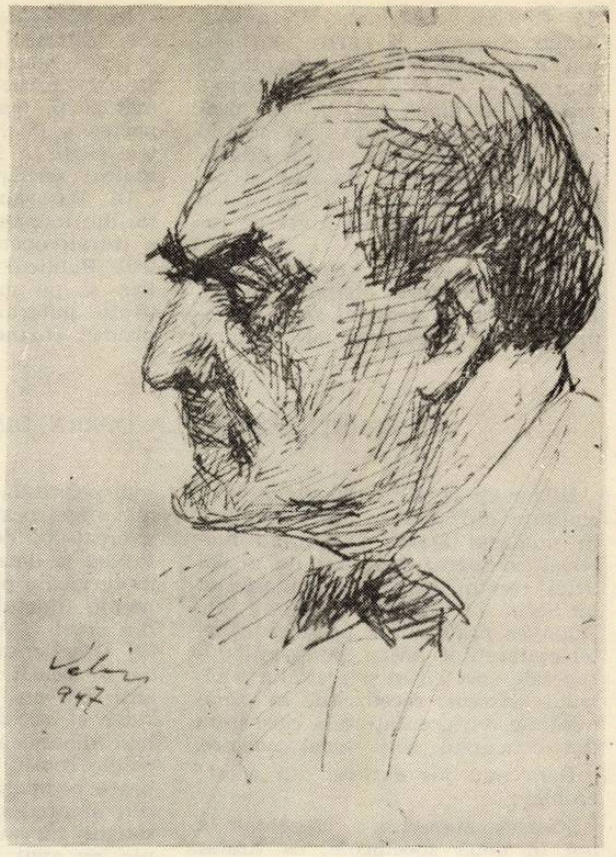
DIN NOUA ZEELANDĂ

Sub titlul „Omagiu unui maestru" ziarul „Listener" din Noua Zeelandă a publicat în aprilie 1962 un amplu articol consacrat lui George Enescu. Făcînd un portret al omului și muzicianului Enescu — a cărui trăsătură caracteristică e considerată modestia — autorul articolului înserează cîteva date biografice și unele aprecieri asupra creației enesciene.

În articol se arată de asemenea importanța pe plan internațional a Festivalurilor „George Enescu", iar în încheiere cititorii iau cunoștință de înscrierea în programele posturilor de radio neo-zeelandeze a unor lucrări înregistrate în timpul celui de-al doilea Festival Internațional „George Enescu", trimise de Radioteleviziunea Română, printre care : Concertul pentru vioară și orchestră nr. 3 K. V. nr. 216 de Mozart, solist Leonid Kogan acompaniat de Orchestra Radioteleviziunii, dirijor Mircea Basarab, Simfoniile a II-a și a III-a de George Enescu, dirijate de Iosif Conta și, respectiv, Mircea Cristescu.

Fotografii ale soliștilor sovietici Leonid Kogan și Sviatoslav Richter însoțesc articolul, anunțîndu-se totodată viitorul turneu al celor doi foști oaspeți ai Festivalului „George Enescu" în Noua Zeelandă.

Emanoil Ciomac



La 13 iunie a.c. a încetat din viaţă la Bucureşti Emanoil Ciomac, critic muzical, membru al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Născut la Botoşani la 2 februarie 1890, el a îndrăgit muzica din tinereţe. Datorită culturii profesionale şi pasiunii pentru muzica romînească, Emanoil Ciomac s-a afirmat ca unul dintre cronicarii muzicali valoroşi.

A debutat ca poet, iar din 1916, o dată cu apariţia revistei „Muzica", a activat în domeniul criticii muzicale. El a militat pentru sprijinirea creaţiei originale şi pentru fondarea Operei Romîne din Bucureşti. După înfiinţarea Filarmonicii de Stat (al cărei director a fost cîţiva ani), a colaborat la revista instituţiei, „Muzică şi poezie", susţinînd pe tinerii compozitori romîni şi publicînd, între altele, studii despre şcolile naţionale, două volume de eseuri muzicale „Poeţii armoniei" şi „Viaţa şi opera lui Richard Wagner", precum şi prezentări de concerte simfonice.

Emanoil Ciomac a realizat prima traducere a libretului operei „Oedip" de George Enescu.

Colaborator al revistei noastre, Emanoil Ciomac s-a distins prin pasiunea şi probitatea profesională, prin căldura şi vioiciunea stilului său muzicologic şi mai ales prin ataşamentul pentru creaţia romînească.

În ultimii ani a lucrat intens la realizarea unei cuprinzătoare monografii dedicate lui George Enescu.

Apreciată în spirit critic, contribuţia sa la popularizarea vieţii şi culturii noastre muzicale se înscrie ca meritorie.

N O T E

La 2 iulie a avut loc la sediul Uniunii o întîlnire între compozitori şi utemişti din Capitală, organizată în colaborare cu Comitetul Orăşenesc U.T.M. Bucureşti. S-au audiat lucrări de Dumitru Capoianu *(Divertisment*, p. II şi IV), Dumitru Bughici (poemul simfonic *Filimon Sîrbu)*, Sergiu Sarchizov *(Cîntec senin)*, Teodor Bratu *(Vreau să plec brigadier)*, Gheorghe Bazavan *(Hai lotcă)*, Ioan D. Chirescu *(Privesc la albastrul din zare)*, Radu Paladi *(Dar de nuntă)*, Vasile Veselovski *(Fata cu ochii ca marea)*, Henri Mălineanu *(Signorina musica)*, Elly Roman *(Cine eşti tu)*, Radu Şerban *(Iubire, iubire)* şi Aurel Giroveanu *(Zamfir al meu)*. Metoda de a se prezenta fiecare lucrare de către însuşi compozitorul a trezit un viu interes în rîndurile tinerilor participanţi. Ei au putut astfel afla care sînt problemele pe care le ridică actul creator şi cum le soluţionează compozitorul. Însufleţitele discuţii care au urmat s-au referit atît la creaţie şi problemele ei cît şi la interpretarea şi difuzarea în mase cît mai largi a muzicii romîneşti din toate genurile. Tinerii participanţi au arătat că sînt necesare mai multe cîntece pentru tineret, inspirate din viaţa lui de zi de zi — în fabrici şi uzine, şantiere, şcoli etc. Compozitorii prezenţi au răspuns unor întrebări, arătînd eficacitatea unor astfel de întîlniri a căror organizare cu regularitate va contribui la o şi mai strînsă legătură cu cerinţele iubitorilor de muzică.

La Paris au avut loc mai multe concerte şi recitaluri consacrate creaţiei lui Darius Milhaud, cunoscutul compozitor francez care a împlinit vîrsta de 70 de ani. Printre lucrările prezentate în primă audiţie, cu acest prilej, s-a remarcat, alături de Simfonia nr. 10 şi de alte lucrări orchestrale, Cvintetul de coarde scris în memoria lui Honegger.

*

Concursul internaţional violonistic „Nicolo Paganini" va avea loc în luna octombrie la Genova.

*

Reputatul dirijor italian Mario Rossi a împlinit 60 de ani.

*

Orchestra filarmonică slovacă dirijată de Ludovic Rajter a dat o serie de concerte în R. F. Germană.

*

La festivalul din Coventry, ce a avut loc la sfîrşitul lunii mai, au fost executate în primă audiţie lucrări de Benjamin Britten, Michael Tippett, Peter Racine Fricker şi Arthur Bliss.

*

În muzeul din Praga a fost descoperit manuscrisul unui concert pentru violoncel şi orchestră în do major de Haydn.

Cuprinsul

Pag.

Marea Sărbătoare 1

Nicolae Parocescu

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist (I) 2

CREAŢII ROMINEŞTI

Andrei Porfetye

Octet pentru suflători, două viole şi pian de Tudor Ciortea 13

George Sbîrcea

Sonata pentru flaut şi pian de Cornel Ţăranu . . . 17

DISCUŢII

Alfred Mendelsohn

Consonanţa şi disonanţa în sfera armoniei funcţionale (II) 19

★

Pascal Bentoiu

Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal (II) 25

Ada Brumaru

Sviatoslav Richter — pe marginea recentelor recitaluri ale marelui pianist sovietic 30

Silvian Georgescu ; G. Merişescu

Încheierea cursurilor la Universităţile muncitoreşti de cultură muzicală din Bucureşti şi Cluj 34

CONCERTE — SPECTACOLE

Radu Gheciu

Muzică Sovietică 37

Gheorghe Firca

Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea 37

M. Z.

Sonata pastorală de Petra Carmen 38

Myriam Marbé

Orchestra Radioteleviziunii 38

M. M.

Muzică contemporană 39

Gh. F.

Muzică de cameră 40

Enea Borza

Tg. Mureş 40

Dorin Speranţia

Arad 41

RECITALURI VOCALE

Viorel Cosma

Ramon Calzadilla 41

Alfred Panţîr

Vasile Micu 42

★

Grigore Bărgăuanu

Audiţia de sfîrşit de an a şcolii elementare de artă nr 3. 42

PREZENŢE ROMINEŞTI

Filarmonica „George Enescu" în R.P. Bulgaria şi Grecia 44

Interpreţi romîni la Opera din Sofia 47

Din Noua Zeelandă 48

★

Emanoil Ciomac 48

Note 48

I. P. 2, c. 3126

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

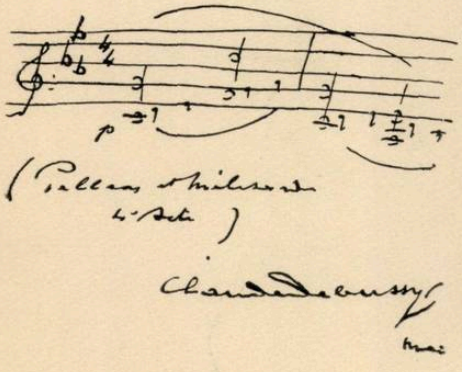
Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 şi 14.77.10

LEI 5



BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MUZICA

ANUL XII Nr. 9 SEPTEMBRIE 1962

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Pe coperta I : Fotografia și autograful muzical (în original pe verso) pe care Claude Debussy a oferit-o lui Alfred Alessandrescu

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 9 septembrie 1962

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist (II)*)

de N. PAROCESCU

În cele ce urmează ne vom ocupa de problema formării gustului şi idealului artistic socialist prin muzică la oamenii muncii din ţara noastră.

În general, amatorul de artă se formează printr-o educaţie adecvată, în primul rînd prin contactul nemijlocit cu opera de artă. În muzică acest proces este deosebit de complex. Aci, trecerea amatorului — chiar şi a celui mai dotat — de la sensibilitatea şi gustul din sfera muzicii maselor (folclor, cîntec de mase propriu-zis, muzică uşoară) la gustul pentru muzica profesională de factură mai complexă, cere neapărat o pregătire specială, o „iniţiere". Faptul se explică prin specificul limbajului muzicii. Natura raţional-abstractă a categoriilor gîndirii muzicale determină, cum am văzut, o transformare adîncă şi relativ rapidă a elementelor sonore. Acest lucru a dus — mai ales începînd din secolul XI şi XII, cînd s-a inventat scrierea muzicală liniară şi s-a început cîntarea pe mai multe voci — la conturarea tot mai accentuată a celor două stadii şi tipuri ale gustului şi artei muzicale: de o parte muzica maselor (folclorul ţărănesc şi muncitoresc, muzica lăutărească şi cea uşoară), de altă parte, muzica zisă „serioasă" a celor iniţiaţi (muzica instrumentală simfonică şi de cameră — muzica vocal-instrumentală, de operă etc.). Acest fenomen este propriu *mai ales muzicii*. Totodată, el trebuie înţeles în linii foarte mari şi, în nici un caz, rigid, absolut. Muzica vocală de orice tip, de pildă, are şanse mai multe să fie înţeleasă. Sînt şi capodopere ale muzicii simfonice, de o structură extrem de limpede, care demonstrează că amatorii autentici dar neiniţiaţi pot să asculte astfel de muzică numai după o foarte redusă pregătire aperceptivă (de pildă partea I din Simfonia V-a de Beethoven sau oratoriul Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu). Global însă fenomenul despărţirii relative a celor două tipuri de muzică persistă pretutindeni; muzica, arta care vorbeşte cel mai direct „omului", arta care-l însoţeşte nedespărţit în viaţa sa, rămîne, în general, în forma sa profesională mai înaltă, inaccesibilă maselor „neiniţiate" de amatori, indiferent de talentul lor de a se exprima în muzica de mase (folclor, cîntec de mase, muzica uşoară) şi indiferent de gradul lor de cultură în alte domenii. Concluzia: în muzică mai mult decît în oricare altă artă accesibilitatea operei de artă are nevoie *neapărat* şi de formarea sistematică a simţului şi capacităţii amatorului de a o recepta sau de a o executa.

Desigur, azi în ţara noastră nu există şi nici nu se poate admite o „breşă" un „hiatus" în educaţia estetică a maselor. Fără o comuniune adîncă între creator, creaţia muzicală şi „omul" căruia aceasta îi e destinată nu putem concepe o cultură muzicală socialistă, care ar putea sluji la dezvoltarea gustului estetic socialist şi, în general, la realizarea scopurilor ultime ale educaţiei comuniste. De aceea la noi, ca şi în toate ţările socialiste, această „moştenire" a trecutului este asaltată din toate părţile şi cu toate forţele. Obiectivul este tocmai acesta — de a se forma, prin muzică, idealul şi gustul estetic socialist. Subliniem, însă, ca implicată, şi acţiunea

* Continuare din numărul 8/1962 al revistei.

4365.—

inversă, a gustului estetic al maselor asupra creației muzicale și, în general, asupra repertoriilor, în sensul cerințelor vieții și ideologiei socialiste.

Procesul formării prin muzică a gustului și idealului estetic socialist la poporul nostru are două aspecte — 1) valorificarea educativă a muzicii, în special a creației noastre contemporane și 2) formula în care realizează acest proces.

Un rol deosebit educativ-estetic și — subliniem — educativ în general, îl are muzica maselor. Caracterizarea ei ne va da explicația complexă a faptului.

Fie că este creată de către anumite colectivități, așa cum este folclorul țărănesc, în special; fie că este creată de către oameni talentați din mase (cunoscuți sau nu) sau de către muzicieni profesioniști, așa cum sînt cîntecul muncitoresc de luptă sau cîntecul de mase de azi și muzica ușoară, muzica maselor are, în întregul ei, cam următoarele caracteristici:

a) în cazurile tipice — muzică cu versuri și fără influențe adînci ale gusturilor mic burgheze (cum e cazul adesea cu o parte din folclorul orașelor) ea reflectă clar, puternic, năzuințele și viața maselor populare, de unde și esența sa progresistă, realismul ei și permanenta sa actualitate;

b) este legată nemijlocit de momente din viață în care se manifestă gustul artistic muzical și conștiința socială în general (muncă, mari evenimente social-istorice, evenimente de răsunet în limitele unei colectivități ș.a.);

c) apare, tipic, în sincreze cu versul sau cu dansul;

d) limbajul ei sonor (intonațiile sau așazisele „formule melodice") se creează prin acțiunea preponderentă a tradiției de stil, intrată adînc în gustul cvasi-spontan al maselor populare, ceea ce conferă acestei muzici cea mai largă accesibilitate și, totodată un mod de exprimare estetică la îndemîna oricărui om și în orice moment, indiferent de gradul său de cultură;

e) însușirea de a circula — oral, scris sau pe alte căi — în întreaga sferă socială ale cărei năzuințe, concepții sau gusturi estetice le exprimă;

f) însușirea de a evolua și de a se transforma în legătură cu transformările adînci sociale, morale, ale gustului ș.a.;

g) însușirea de a înrîuri puternic gusturile artistice, stilul de viață, conștiința în toate aspectele ei;

h) în condițiile formării culturii și gustului artistic socialist o parte din muzica maselor atrage din ce în ce mai mult și mai hotărîtor contribuția creatoare a compozitorilor profesioniști. Intonațiile ei puternic ancorate în tradiție și, totodată, cu din ce în ce mai mare putere de asimilare a influențelor din sfere muzicale diverse nutresc ca o sevă vie fondul intonațional al muzicii instrumentale și vocale de înalt nivel profesional.

Pe scurt, importanța educativă a muzicii de mase constă în legătura ei nemijlocită cu viața („prilejul" social, caracterul oarecum aplicat), în conținutul ei totdeauna contemporan și progresist, în marea sa accesibilitate și circulație, în faptul că este un mod de exprimare artistică nemijlocită a maselor celor mai largi și în faptul că în sfera ei produce permanent o sinteză inovatoare mai mult sau mai puțin lentă a expresiei muzicale (conținut și limbaj). În acest sens, muzica maselor constituie și unul din izvoarele caracterului popular al întregii noastre creații muzicale contemporane. Fără o astfel de înțelegere a rolului ei (cu deosebire folclorul țărănesc și cîntecul de mase propriu-zis), creația noastră muzicală riscă să oscileze mereu între o îngustare națională (epigonism folcloric) și între cosmopolitism, ambele fiind caracteristice ideologiei burgheze. În primul caz este vorba de o incapacitate de lărgire a simțirii muzicale popular-naționale; în al doilea caz, de o lipsă de legătură cu aceasta, și deci de incapacitate de a asimila creator, pe baza tradiției popular-naționale, elemente din afară. De aci, evident, importanța propagării folclorului, a muzicii maselor în general.

Mijloc de distilare a stărilor sufletești fundamentale și, deci, de educare la adolescenți și tineri mai ales, a gustului artistic, și pavăză sigură împotriva muzicii pseudoculte, de esență mic burgheză; neîntrecute modele de perfecțiune artistică, de varietate de gen și stil; istorie nescrisă a maselor populare exploatate — iată ce rol au toate speciile cîntecului liric folcloric îndelung șlefuit, iată ce înseamnă doinele și baladele, bogata muzică instrumentală populară, repertoriul genurilor legate de prilejurile sociale solemne sau de luptă ș.a. din trecut și de azi! În afară de rolul lor educativ-estetic viu și de izvor al formării gustului și întregii culturi muzicale, ele sînt și un deosebit de convingător mijloc — în cadrul educației școlare — de formare a concepției științifice despre lume. Acest fapt este adevărat în general dar, în ce ne privește, îl subliniem în mod deosebit fiindcă în folclorul nostru se păstrează încă viu un repertoriu ce reflectă aproape toate sau, într-un anumit fel, chiar toate epocile istorice ale dezvoltării poporului nostru. Nu întîmplător, deci, genurile la care ne referim (în special cele legate de prilejurile sociale) reprezintă și ca expresie artistică valoarea cea mai mare.

Înaintaşii muzicii noastre au folosit prelucrările corale din folclorul ţărănesc de pe poziţii relativ progresiste pentru vremea lor, dar şi cu un anumit accent pe unele produse de esenţă semifolclorică (colindele bisericeşti de pildă). Desigur, folosirea folclorului are azi alt înţeles estetic şi ideologic şi mult mai largi posibilităţi artistice propriu-zise. De aceea nu credem însă că punerea în valoare în stilul coral, a cîntecului ca atare ar fi azi depăşită, aşa cum se afirmă adesea, sau că ar fi un gen primitiv de creaţie. Aceste prelucrări sînt cerute şi de către cei ce n-au depăşit încă gustul muzicii de mase şi de către cei care au făcut acest salt. Explicaţia stă în marea lor valoare intrinsecă — text şi muzică. Se simte mult nevoia ca principiul vechi de valorificare artistică a melodiilor populare să fie depăşit. Să se treacă de la atitudinea documentar-etnografică la cea pur artistică — creatoare. Concepţia ştiinţifică a folclorului impune artistului profesionist de astăzi o intervenţie mai adîncă în procesul de creaţie al maselor, o colaborare creatoare mai intensă cu acestea. Ritmul „şlefuirii" creaţiei folclorice noi poate fi grăbit azi printr-o astfel de atitudine. Nu se pot da, desigur, amănunte asupra întrepătrunderii, specifice epocii noastre, între creaţia maselor şi cea profesională ; dar este clar că azi nu mai putem privi cele două tipuri de cultură muzicală ca odinioară ; viaţa arată că ele se întrepătrund din ce în ce mai mult şi că creaţia profesională este tot mai viu şi mai complex legată de aceea a maselor. În general, genul creaţiei pe baza citatului folcloric este o piatră de încercare a talentului creator, întrucît el nu admite decît o mare expresivitate într-o maximă claritate a ei. De aceea credem că e greşită orientarea de a se lăsa adesea această „mare operă" — valorificarea în stilul coral a cappela pentru voce cu acompaniament de pian ş.a. a cîntecului popular — numai pe seama compozitorilor de cîntece de mase. Subliniem că un cîntec popular oricît de complex prelucrat artistic are o mare forţă educativ-estetică, are cea mai largă circulaţie ; şi nu numai în sfera gustului maselor largi, ci chiar şi în sfera celor mai cultivate gusturi. De aceea este de preferat melodia populară nudă unei mari părţi a „prelucrărilor" ei, care circulă azi. Printr-o activitate creatoare autentică şi multilaterală în acest domeniu, marile formaţii corale şi maeştrii cîntului nostru vocal ar regăsi unul din cele mai vii izvoare de îmbogăţire a repertoriului şi artei lor. Cei mai mari cîntăreţi ai lumii strălucesc azi mai puternic ca oricînd cu astfel de repertoriu (vezi Paul Robeson ş.a.). Păcat că tradiţia lui G. Folescu nu este dusă mai departe de către urmaşii săi.

Folclorul în general şi, în special, muzica noastră populară împreună cu cîntecul muncitoresc constituie o mare cultură muzicală în felul lor ; o cultură deosebit de bogată şi armonioasă prin conţinutul ei de viaţă, prin varietatea genurilor şi stilurilor ; o cultură cu istoria şi perioadele ei clasice, o mare tradiţie. De aceea, sensibilitatea, gustul şi „conştiinţa socială" care le-au creat trebuie cultivate după concepţii estetice noi, ca orice tradiţie artistică progresistă prin însăşi natura ei, cum este aceea despre care vorbim. Fără o astfel de atitudine, gustul — armonios şi „cult" în sfera sa — al maselor ţărăneşti, muncitoreşti şi al intelectualităţii, rămîne în ce priveşte repertoriul muzicii de întrebuinţare zilnică, exclusiv sub influenţa muzicii uşoare. Desigur, cultura muzicală de mase unică, a întregului popor, va fi o sinteză în care noul va fi învingător prin spiritul umanismului comunist şi prin formele noi pe care acest conţinut le generează. Dar procesul formării culturii muzicale socialiste nu poate fi lăsat să se desfăşoare unilateral, fără valorificarea în condiţii artistice din ce în ce mai ridicate a tradiţiei cîntecului folcloric ţărănesc şi muncitoresc, floare a unui gust mult mai puţin spontan decît se crede în general.

În ultimii ani în numărul mare de tipărituri de muzică corală populară au apărut două volume remarcabile. Primul, al lui Gh. Dumitrescu are la bază o concepţie creatoare mai îndrăzneaţă în raport cu tradiţia respectivă. Deşi se bazează pe citat folcloric, totuşi, prin mici intervenţii în structură (text şi melodie) şi prin anumite înlănţuiri ale pieselor, autorul creează tablouri epice sau lirice de o expresivitate mai amplă, cu dimensiuni interioare — artistic şi de idei — noi. Al doilea, al lui Paul Constantinescu aduce o mai largă varietate de gen şi, în unele cazuri folosirea mai intensă a stilului polifonic. Amîndouă reprezintă o lărgire a expresivităţii în raport cu tradiţia înaintaşilor în acest domeniu. Dar tipurile de melodii şi, mai cu seamă, textele folosite, sînt încă tot tradiţionale ; astfel, pătrunderea artistului profesionist în creaţia populară este încă redusă. Ori, cultura artistică socialistă implică o întrepătrundere din ce în ce mai mare a creaţiei maselor populare cu cea profesională, o continuă înrîurire reciprocă. Cîntecul popular este un „document" numai pentru folcloristică ; pentru compozitor el trebuie să fie o sursă de substanţă muzicală pe care o foloseşte mai mult sau mai puţin creator. Pe lîngă acestea, trebuie subliniat faptul că cei mai mulţi dintre compozitorii cu mari posibilităţi creatoare nu abordează genul. Şi, totuşi, importanţa lui educativ-estetică este deosebit de mare. În afară de farmecul poetico-muzical atît de intens şi de nuanţat, ge-

nul impune ideea forței de creație artistică a poporului și, totodată, un permanent criteriu sau termen de comparație și de confruntare a valorilor în muzică. Pe de altă parte, dezvoltarea marii arte corale a cappella, despre a cărei importanță deosebită vom mai vorbi, nu este posibilă dacă nu se dezvoltă tradiția deosebit de pretențioasă (în ciuda aparențelor) a compoziției pe baza cîntecului popular. Efectul estetic al cîntecelor populare artistic prelucrate se verifică nedezmințit la auditorii și formațiile corale de pe orice treaptă a gustului.

Dacă în general, insuficienta activitate creatoare în domeniul muzicii corale (a capella mai ales) este resimțită în educația estetică prin muzică, acest lucru se resimte și mai mult în creația *de* și *pentru copii*. Există pînă în prezent doar puține lucrări valoroase în acest domeniu, aparținînd compozitorilor Max Eisikovitz, Laurențiu Profeta, Liviu Comes, Liviu Glodeanu.

În domeniul cîntecului de mase propriu-zis, lucrurile stau altfel. Ca formă a folclorului legat de apariția și lupta revoluționară a clasei muncitoare de pretutindeni, cîntecul de mase a însoțit și însoțește toate acțiunile și momentele istorice ale ascensiunii ei. Ieri cîntec de luptă, azi cîntec mobilizator socialist, cîntecul de mase își lărgește treptat conținutul și sfera de acțiune educativ-estetică, politică, etică. Un cîntec reușit în legătură cu un eveniment, cu un erou, cu un succes în muncă, un cîntec bun despre patrie sau despre partid este un agitator care duce mesajul frumosului și manifestărilor morale înaintate din viața noastră, convinge, înflăcărează, mobilizează conștiințele. În plus, el este foarte sensibil și la aspectele internaționale ale luptei clasei muncitoare și ale luptei popoarelor asuprite. De aci și rolul său educativ internaționalist. Iar prin influxul intonațiilor din cîntecele de luptă ale altor popoare, el asimilează și introduce intonații noi. Cele mai reușite cîntece de mase de ieri și de azi răspund admirabil acestui rol. Fără să mai vorbim de cîntecele de luptă dinainte de eliberare, să ne amintim ce au însemnat îndată după 23 August 1944 cîntecul „Porniți înainte tovarăși" adaptat ca text necesității epocii ce a urmat nemijlocit eliberării — și cîntecele diviziei „Tudor Vladimirescu".

De atunci multe cîntece au intrat adînc în repertoriul maselor, acționînd asupra lor. Iată, de pildă, cîntecul-imn „Republică măreață vatră" de Ion Chirescu, pe versuri de Eugen Jebeleanu. În melodia lui respiră liniștit dar puternic sentimentul de mîndrie și încredere. Inflexiunea minoră duioasă a primelor două versuri din refren („Republică biruitoare/În veci de veci să înflorești") subliniază și mai mult atmosfera de măreție solemnă a întregului cîntec.

Cîntecul „Să fii partidului oștean" de M. Socor pe versuri de M. Beniuc întruchipează puternic imaginea conștiinței comuniste, care răspunde vibrant la îndatoririle față de partid, față de popor. Strofa „Gata mereu, fii brațul tare/, Fii gîndul treaz pentru popor,/Al clasei tale muncitoare/Vrednic școlar și învățător"/ are ecouri din cîntecele de luptă ale ilegalității. Refrenul, printr-o „chemare" mai generală, pe formule melodice din ce în ce mai plastice, înalță tensiunea lirică, pătrunzînd în gînd cu putere : „Să dai o judecată dreaptă/Și să zdrobești orice dușman". Realitatea arată că asemenea cîntece mișcă inimile și acționează în orice împrejurare.

Dar creația și eficiența educativ-estetică a muzicii de mase sînt adesea frînate de o anumită neclaritate a înțelegerii specificului ei. Această neclaritate se manifestă în primul rînd în diferențierea excesivă a preocupărilor profesionale : unii, muzica simfonică, de cameră, dramatică și corală „serioasă" ; alții, exclusiv muzica „ușoară" ; alții exclusiv muzica corală „de mase". Și nu întîmplător mai ales în ultimele două categorii întîlnim adesea compozitori cu nivel profesional mai redus. Consecințele acestei situații asupra nivelului artistic al tuturor genurilor muzicii de mase sînt foarte mari.

Concepția neclară amintită apare și în propagarea muzicii de mase în general prin radio. Aci, folclorul țărănesc este înțeles sau numai prin prisma gustului lăutăresc — prin forța lucrurilor mai îngust și cu puternică coloratură specifică — sau prin prisma „documentului" folcloric. Fără să excludem și să subapreciem aceste două moduri de prezentare (în care, de altfel, activează talente adesea excepționale), considerăm că lipsește tocmai prezentarea cea mai valoroasă din punct de vedere artistic, deci și cea mai eficace educativ-estetic — prelucrarea artistică creatoare, de înalt gust estetic și executată la cel mai înalt nivel profesional. O astfel de concepție neclară, care duce în cazul cel mai fericit la îngustarea frumuseții mesajului, apare, însă, din păcate și în educația muzicală școlară și, încă, într-o formă și mai negativă. În cele din urmă ea se răsfrînge cu putere asupra conținutului și nivelului artistic al repertoriului formațiilor corale și instrumentale de amatori. Într-adevăr, în toate aceste cazuri, pe lîngă un număr redus de cîntece de mase valoroase, pe lîngă o muzică corală de înalt nivel artistic (dar puțină și aproape exclusiv a înaintașilor), pe lîngă

foarte puține prezentări artistice creatoare de muzică instrumentală populară ; pe lîngă succesele reale ale muzicii ușoare — pe lîngă toate acestea, cîte platitudini și cu cît de mare lipsă a unei concepții educativ-estetice prezentate !

Ne oprim asupra unui singur fapt : emisiunile de cîntece de mase la radio prezintă acest gen în grupuri compacte, alcătuite tematic și exclusiv în factură corală pretențioasă, de cele mai multe ori cu orchestră. Prin natura sa, însă, — imagine artistică maximum de concentrată și pregnantă a unei idei sau năzuințe a maselor — cîntecul de mase este legat de „prilejul social" și de executarea lui de către mase. Deci prezentarea în linia lui melodică nudă și de către formații corale mari „de mase" ar fi forma lui cea mai autentică, aceea care ar pune în valoare tocmai specificul educativ-estetic al genului.

Prezentarea corală pe mai multe voci și cu acompaniament de orchestră are și ea, bineînțeles, rolul ei artistic sărbătoresc bine definit. Dar gustul plat al acestor prezentări, cu orchestrația lor cel mai adesea șablon, ascunde în multe cazuri lipsa de valoare a melodiei sau, în cazul că aceasta există, o nivelează ca expresie. Mai discutabil este faptul programării acestor emisiuni fără o legătură vie cu un prilej, eveniment, conferință, succese în muncă etc., ceea ce ar fi tocmai modul cerut de specificul genului. Unul, două cîntece de autentică inspirație și prezentate în forma lor cu adevărat „de mase", pe tema unei ramuri de producție, aduse într-o emisiune despre succesul unei brigăzi dintr-o fabrică sau dintr-o gospodărie colectivă de pildă, au efect educativ-estetic și mobilizator incomparabil față de prezentarea obișnuită azi la radio — mai multe deodată și fără legătură cu un prilej concret. Aceste „prilejuri" din viața internă și internațională sînt multe și importante din punct de vedere propagandistico-ideologic iar firească lor îmbinare cu cîntecul (sugerată de însăși natura genului) ar determina un răsunet mai puternic în conștiința auditorilor acestor emisiuni. Se impune, deci, reconsiderarea acestor prezentări pe baza criteriilor legăturii specifice a genului respectiv cu viața. Nu mai spunem că actuala prezentare a cîntecelor de mase — mai mult compact și în afara prilejului lor firesc — are într-o oarecare măsură efectul inhibitoriu pe care-l are, de pildă, folosirea deasă a hiperbolelor în vorbirea curentă.

Dar specificul cîntecului de mase impune anumite clarificări și în sfera creației. În condițiile cînd clasa muncitoare este încă proletariat, clasă exploatată, ea își creează de obicei singură cîntecele de luptă prin compozitori amatori din mijlocul ei. (Aceștia creează în întregime cîntece noi sau adaptează versuri noi la melodii folclorice sau muncitorești vechi, de circulație universală ; exemplu la noi, cîntecele Doftanei). În condițiile noi, cînd clasa muncitoare este clasă conducătoare, crește mult rolul compozitorilor de profesie în creația acestui gen. Dar realitatea dovedește că nu dispare nici creația amatorilor din mase. O justă orientare ar fi stimularea și valorificarea ambelor tipuri de creație în acest domeniu, precum și colaborarea creatoare între amatori și profesioniști. Cunoscutul „Cîntec de partizani" (Marșul partizanilor), creat de un soldat al armatei roșii în timpul războiului civil, a fost valorificat artistic și trecut în repertoriul clasei muncitoare mondiale de către poeți sovietici și de către cunoscutul compozitor sovietic Alexandrov. În general de altfel, preluarea unor producții spirituale, perfecționarea sau transformarea lor este creație. Acest mod de întrepătrundere a creației maselor cu cea profesională există și va exista sub forme din ce în ce mai multe în cultura artistică socialistă. Mai mult, compozitorul de profesie nu poate scrie adevărate cîntece de mase decît din mijlocul maselor, așa cum se petrece lucrul și în cazul compozitorului amator. Un cîntec de mase autentic se creează în cadrul unui colectiv de muncă concret, din fapte și atitudini morale concrete, pe bază de gusturi și „intonații" caracteristice colectivului, cu subiecte concrete din viața lui etc. Altfel, se nasc cîntece „din birou", cu teme aproape exclusiv generale („despre oțelari", „despre țesători" etc.), cu un limbaj șablon și expresivitate plată. Deci nu numai prezentarea unilaterală a cîntecului ci și creația lui „din birou" are un rol inhibitoriu. De altfel amîndouă sînt aspecte ale unei greșite înțelegeri a specificului genului.

În forma sa sărbătorească, a înveșmîntării corale, cîntecul de mase pregătește sensibilitatea și gustul pentru muzica mai complexă corală și instrumentală. În mod firesc corul a cappella (neacompaniat instrumental) a fost și va fi întotdeauna, prin conținutul poetico-ideologic și prin exigența deosebit de mare a stilului — impusă de însuși materialul vocal — o artă de mare măiestrie. Ca atare, corul a cappella este un mijloc neîntrecut, de neînlocuit, în formarea gustului estetic în general și, în special, pentru dezvoltarea sensibilității artistice muzicale. Și tocmai în acest domeniu al creației noastre sînt multe cerințe de îndeplinit. De la Gheorghe Cucu, care a dus la noi cel mai departe tradiția corului a cappella, această cu adevărat mare artă a fost prea puțin continuată de către compozitorii noștri. Dramatic se răsfrînge această situație la formațiile corale care depășesc plafonul artistic al pieselor corale „de mase" și nu găsesc literatură corală contemporană mai complexă, care

le-ar putea satisface cerințele artistice și gustul în plină dezvoltare.

Acest drum „de aur" al educației estetice prin muzică — corul a cappella — își așteaptă încă adevărații maeștri. Prelucrările de folclor — oricît de artistice — sau creația de cîntece de mase nu ajung. Ele sînt doar izvorul cel bun. Dezvoltarea minunatei noastre tradiții corale implică azi o sinteză artistică contemporană a stilurilor muzicii de mase, așa cum au făcut la vremea lor compozitorii din Ardeal și cei din Muntenia și Moldova. Lipsa în momentul de față a unui număr suficient de mare de creații corale legate strîns de viața de azi și la nivelul idealului artistic comunist înseamnă lipsa căii celei mai valoroase și sigure de formare prin muzică a gustului estetic socialist.

Se știe că toate marile epoci de transformări morale și sociale — renașterea, revoluția franceză, marea revoluție socialistă din octombrie — au avut ca ecou în muzică înflorirea, dezvoltarea creatoare a muzicii vocale. Și e firesc așa. Corul neacompaniat, în special, concentrează *verbul* înaripat al poeziei cu suflul viu, dinamic al *emoției* muzicale. În nici un alt gen al muzicii, armonizarea și disciplinarea mișcării afectelor nu se realizează printr-o îmbinare atît de perfectă cu trăirea marilor idei. Corul a cappella este o artă de mare claritate a expresiei. Este evident că aceste caracteristici au o înrîurire din cele mai binefăcătoare și asupra orientării realist-socialiste a muzicii instrumentale. Nu întîmplător compozitorii legați de orientarea formalistă cultivă aproape exclusiv genurile instrumentale. Ei fug, în general, de expresie, de subiect. Noi trebuie să urmărim expresia și cît mai mult pe aceea care militează explicit, prin text, pentru ideile comuniste. Miile de formații corale de amatori care de pe acum se înăbușe în strînsoarea formelor corale cu strofă și refren simplu armonizate, își așteaptă marea literatură corală cu conținut poetico-ideologic mai contemporan și mai divers, cu tensiuni armonice mai bogate, cu tumult de voci ce se împletesc polifonic — stil atît de apt să creeze mai plastic imaginea mișcărilor libere, a dinamismului vieții de azi.

Prin forța lucrurilor, datorită noilor programe școlare, toți tinerii și oamenii muncii de mîine vor putea cînta muzică de înalt nivel artistic coral. Ce vor cînta, însă ? Vor trebui oare să-și aleagă repertoriul aproape exclusiv din creația corală a Renașterii sau a altor popoare, așa cum se întîmplă azi în bună măsură cu corurile profesionale ? Sau, le-am putea cere oare, să continue a bate pasul pe loc cu repertoriul lor actual de tematică și scriitură stereotipe, sărace ? Niciun artist adevărat — amator sau profesionist — nu poate să facă aceasta. Creația corală contemporană de nivel artistic înalt este, poate, cea mai acută necesitate a zilei în domeniul creației muzicale și a educației estetice prin muzică.

Prin specificul ei cînd ușor-glumeț, cînd acid-satiric, cînd sentimental, părînd să reducă totul la reacții sufletești mărunt-cotidiane, muzica ușoară ne dezvăluie în esență aceleași adevăruri despre viață pe care, cu alte mijloace și pe alte coarde sufletești, ni le dezvăluie și celelalte genuri ale muzicii.

Fiind, ca și folclorul și cîntecul de mase, legată în mare parte de anumite prilejuri din viață, ea este creație de mase. Circulă oral cu deosebire în lumea tineretului și are o accesibilitate aproape nelimitată ; se imprimă ușor în memorie, adesea chiar fără efort sau chiar fără voia celor care ascultă ; ca atare, influența ei asupra stării de spirit, asupra stilului de viață și chiar a felului de a gîndi are loc mai mult spontan ; fiind proprie mai ales lumii orașelor, cu structura lor de clasă caracteristică, este deosebit de sensibilă încă și azi la influențe excesive sau chiar imitații din surse eterogene.

Aici trebuie să facem o distincție între caracterul *de mase* al cîntecului țărănesc și muncitoresc și între cel al muzicii ușoare. Fiind specifică orașului, muzica ușoară a fost totdeauna sub influența burgheziei. Aceasta, mai ales în secolul nostru, rupe legăturile chiar și cu propria ei tradiție progresistă și crează o muzică ușoară după gusturi ce au la bază cele mai spontane reacții psihice. (În acest sens, nu numai individul, ci și clasa burgheză cu categoriile sociale ce gravitează în jurul ei pot fi considerați necultivați din punct de vedere al muzicii, în raport cu cei mai mulți țărani și cu muncitorii. Aceștia merg pe linia unui gust colectiv progresist, puternic ancorat în tradițiile prin definiție progresiste ale culturii de tip folcloric bine caracterizat. Ca atare gustul lor are la bază un anumit fel de conștiință estetică, cu contur de clasă, formată într-un lung proces de activitate artistică istoric-condiționată). De aceea, în mod obișnuit, muzica ușoară avea odinioară tendința de a împrumuta din țările burgheze cu cele mai tipice aspecte de decadentism în special stilul șlagărelor și al muzicii de dans de tip comercial, care alimentau cele mai banale gusturi. Desigur reacții sănătoase ale artiștilor legați de gustul tradițiilor realiste populare au existat întotdeauna. La noi, de pildă, între cele două războaie I. Fernic, V. Vasilache, I. Vasilescu și alții au reprezentat asemenea atitudini. Azi, dominant devine și în acest domeniu gustul socialist. Astfel, muzica ușoară are un rol educativ estetic de mase deosebit de important. Ea poate contribui la dezvoltarea sensibilității pentru frumos și pentru un stil armonios în atitudinile afective cele mai obișnuit-omenești, pentru multe aspecte poetice

ale vieții, pentru autenticitatea artistică în general. Ea poate, deci, dezvolta bunul gust chiar de la izvorul său. De aci necesitatea unei clare orientări estetice în problemele creației și propagării ei.

Muzica noastră ușoară de azi a pus capăt în cea mai mare măsură stilului cosmopolit, lasciv, senzorial al gusturilor burgheze de odinioară. Tipic pentru orientarea ei nouă sînt tematica cu tendință ideologică clară spre gustul estetic socialist, legătura mai puternică cu tradiția populară, o anumită întrepătrundere cu cîntecul de mase — la spectacolul de estradă mai ales și, în mod deosebit, preponderența inspirației melodice autentice, a spiritului creator față de tendința, caracteristică muzicii ușoare decadente, de a fabrica și șablioniza. Aici au fost lansate, în anii construirii socialismului cunoscutele cîntece : *Drag îmi e bădița cu tractorul* și *Macină mai iute moară de* I. Vasilescu ; *Tovarășe, grăbește pasul* și *Tropa, tropa* de E. Roman ; *Eu pentru voi ridic paharul* și *Cărăruie de* N. Kirculescu ; *Marinică* și *Garofița de* H. Mălineanu, *În amurg* de A. Giroveanu, *Lină Cătălină* de R. Șerban ș.a.

Cele mai valoroase creații în acest domeniu răspund tendinței de creștere a rolului laturii ideologice a imaginii și acționează puternic educativ în sensul trecerii de la gustul spontan — mai activ aci — spre un gust estetic cultivat. Două exemple. Cîntecul *Lină Cătălină* de R. Șerban (versuri de E. Gonciu) cu delicata lui melodie de inspirație folclorică, admirabil înnoită prin ritmul „slow"-ului, aduce pe fundalul muncii din fabrică, un poetic moment de dragoste. Iar H. Mălineanu în noul său cîntec *Să ne trăiască fruntașii,* aduce o replică sărbătorească, de mare voie bună (și binevenită) celebrului său codaș de altădată Marinică. Este, într-adevăr încîntător să se amuze cineva în clipe de destindere, învățînd în același timp fără să vrea și fără vreun efort, ce este frumos într-un cîntec, în viață, și în lumea lăuntrică a omului înaintat de azi. Treptat, și chiar atunci cînd caracterul contemporan este difuz în conținutul lor, ele suscită în conștiința noastră semnificații largi de idei, în sensul orientării estetice socialiste ; gustul muzical este astfel orientat și el spre alegeri și atitudini estetice conștiente.

Întîia operetă românească originală — „N-a fost nuntă mai frumoasă" de N. Kirculescu, creată prin 1950 pe tema primelor începuturi de colectivizare a agriculturii — a adus multă noutate și a deschis cu succes drumul celorlalte operete : „Ana Lugojana" și „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu ; „Culegătorii de stele" de Fl. Comișel ; „Lăsați-mă să cînt" actualizare simbolică de Gh. Dendrino ; „Fetele din Murfatlar" de E. Roman etc. Ultima operetă a lui G. Dendrino, „Lisistrata", — o admirabilă actualizare simbolică a comediei cu același nume de Aristofan, deci a temei luptei pentru pace — este o contribuție deosebit de valoroasă la educația estetică prin muzică. „Alianța sublimă — Prima societate anonimă" dintre zei și reprezentanții lor pămînteni (dregătorii și negustorii) în scopul declanșării războiului de jaf este veridic demascată de popor într-un libret de mare fantezie și o muzică inspirată.

Spectacolul ridică mult, în conștiința și gustul spectatorilor, ideea despre muzica ușoară. Genul este, indiscutabil, pe un drum rodnic. De la el se așteaptă din ce în ce mai mult mersul spre un stil dramatic-muzical care, în sfera specific-operetistică, să aducă aceeași bogăție de mijloace și de idei ca și ale muzicii de operă. Cu astfel de creații se vor putea desrădăcina vechile gusturi inculte din sfera muzicii ușoare. Și, nu numai din această sferă ci din întreaga muzică. Căci muzica ușoară, ca artă de mase, dezvoltă — atunci cînd este de inspirație autentică — latura cea mai importantă a gustului muzical : sensibilitatea, capacitatea de intuire a expresiei artistice ca unitate a conținutului și formei, ca *mesaj artistic.* Iar această sensibilitate pentru artă adevărată formată în sfera muzicii ușoare — sfera muzicii de fiecare zi, strîns legată de alte manifestări ale vieții sociale și cu caracter prin excelență de mase — își va spune cuvîntul fără greș față de pseudoartă, față de creații cu tendință formalistă. De fapt, se știe că cine nu poate să asculte sau să creeze un cîntec, nu poate să facă aceasta nici în genurile mai complexe. Așadar rolul educativ-estetic deosebit al muzicii ușoare se explică prin faptul că aceasta, ca fenomen artistic sincretic și de mase, acționează direct, prompt, asupra reflexelor estetice elementare. În acest fel viitorii amatori ai muzicii nu vor mai fi oameni cu gusturi limitate, ca melomanii de odinioară ; gustul lor va fi cuprinzător, armonios dezvoltat.

Negativ în acest domeniu mai acționează, însă, lipsa simțului pentru nou din viață și din conștiință și, implicit, lipsa de fantezie în descoperirea melodiei noi, corespunzătoare. Așa se face loc banalității, gustului celui mai spontan, pînă la urmă vulgar. Se ajunge la acceptarea și cultivarea șabloanelor comerciale venite pe calea undelor.

Este adevărat că orășenii își însușesc repede asemenea producții și persistă la gustul ce le corespunde. Dar nu-i mai puțin adevărat că ei ies tot așa de repede din inerția acestui gust dacă un cîntec le aduce *noul* autentic în conținutul și expresia sa artistică.

Împotriva inerției gustului spontan se poate lupta eficient plecînd de la izvor — poetul compozitorul. Poeziile lui Eminescu *Pe lîngă*

plopii, Şi dacă..., De ce nu-mi vii ş.a. au inspirat la vremea lor melodii nemuritoare. Compozitorii ? — amatori din mase, cel mai adesea necunoscuţi. Elementul primordial în muzica vocală este textul. Cînd poeţii noştri contemporani vor scrie versuri de dragoste, satirice, de petrecere, subiecte de operete ş.a. cu adevărat inspirate din viaţa nouă, atunci vom avea, în mod sigur, şi acele cîntece frumoase, care vor deştepta la tineret sensibilitatea şi gustul pentru frumuseţea mai aleasă, mai limpede şi mai armonios exprimată a emoţiilor lirice. Numai în aceste condiţii procesul creaţiei cîntecului de muzică uşoară va intra pe un făgaş mai firesc — întrepătrunderea organică a creaţiei amatorilor cu aceea a profesioniştilor. Aceasta este o caracteristică a oricărei muzici de mase. De altfel faptele arată că profesionistul muzicii uşoare, de pildă, este aproape de regulă un executant şi creator în acelaşi timp, aşa cum se întîmplă în general cu tipul folcloric de creator ; iar nivelul său profesional este, destul de frecvent, undeva între amatorism şi profesionism.

Cerinţele pentru o muzică uşoară nouă, tînără şi slobodă de izurile gusturilor spontane şi decadente sînt foarte mari. Poeţii trebuie să înţeleagă că dragostea pentru poezia bună, care cere atitudine şi reacţie estetic-conştientă, începe de fapt de la versul cîntecului liric de mase. Omul din totdeauna are şi va avea nevoie în clipele frumoase ale vieţii de asemenea cîntece. Adevărata poezie lirică „cîntă" de la sine ; sensibilitatea şi talentul compozitorului îi „prind", doar, muzica latentă şi o pun pe note. Iată de ce compunerea melodiei de cîntece înaintea poeziei (cu orice circumstanţe atenuante), este în general un proces nefiresc şi tocmai de aceea generează de cele mai multe ori şabloane. Aşa se explică azi predominarea aproape exclusivă a cîntecului în ritm de dans şi pentru dans, care aduce pe deasupra, şi structura formei sale instrumentale compozite. Astfel de cîntece tocesc sensibilitatea şi fac loc gusturilor înapoiate. Masele depăşesc aceste gusturi atunci cînd sensibilitatea lor este surprinsă şi solicitată de o muzică cu semnificaţii noi, mai luminoase, de artă şi de viaţă.

Iubitorii muzicii uşoare de azi sînt tinerii contemporani ai cosmonauţilor, cu visuri şi posibilităţi nelimitate. Sentimentele lor, chiar şi cele mai individuale, au ceva din amploarea şi frumuseţea acestor visuri şi ei caută să le exprime prin cîntec aşa cum sînt. Credem, însă, că muzica pe care ei o preiau adesea fără discernămînt, de oriunde, are în ea măcar în parte acel ceva care corespunde aspiraţiei şi sensibilităţii caracteristice epocii noastre. Ne referim în special la „ritmul" şi la „melodia sincopată", vulgarizate adesea de o anumită muzică uşoară comercializată.

Ritmul pregnant, foarte stenic al unui „brîu" este în Dans un element al imaginii autentice a vieţii sănătoase, biruitoare. Între melodia lui instrumentală jucăuşă, cu expresie şăgalnică, şi mişcările vii ale dansului nu există nepotriviri. Pentru ce, atunci, un dans al zilelor noastre pare unora „nesănătos" dacă are substrat ritmic mai stenic puternic reliefat şi o melodie mai sincopată chiar dacă e inspirată ? Pentru ce un tango sau un vals-boston, cu ritmul şi melodia lor — se ştie — mai lascive ar fi mai „sănătoase" ? Pe de altă parte presupunem că ritmurile şi melodiile jocurilor noastre „îndrăcite" sau melodiile de cîntec ar fi capabile să genereze şi ele, o muzică uşoară originală, nouă, corespunzătoare sensibilităţii şi energiei nestăvilite ale tineretului nostru de azi. Nu ne gîndim la unele „prelucrări" de odinioară, care vulgarizau cîntecul nostru popular, ci la soluţii creatoare îndrăzneţe, noi, care ar putea depăşi gustul mic burghez caracteristic. Aceste probleme importante pentru dezvoltarea gustului muzical corespunzător idealurilor de frumos pe care viaţa nouă socialistă le impune tineretului nostru, le vor rezolva printr-un efort creator îndrăzneţ numai cîntăreţii vieţii noastre noi — poeţii şi muzicanţii.

Dansurile şi cîntecele lirice de toate zilele, chiar şi opereta într-o măsură, sînt, ştiinţific vorbind, muzică a *maselor*. Ca atare, sămînţa vie pe care am putea-o cultiva în grădina frumosului vieţii comuniste spre care mergem, se află — deşi pare paradoxal — tot în ogorul gustului cvasi spontan al maselor şi nu în teorii abstracte despre ce este sau nu *cuminte*. În primul rînd, în sfera folclorului nou se pot afla, de către cei ce ştiu să asculte, germenii unor *forme* viitoare inovatoare. Desigur educaţia estetică în copilărie şi adolescenţă la şcoală, prin versuri şi cîntece lirice valoroase de toate nuanţele va trebui să creeze chiar de la izvor o bază de bun gust clar orientat spre idealul artistic al zilelor noastre.

Brigăzile artistice de agitaţie din întreprinderi şi instituţii, aceste suprasensibile instrumente la primele vibraţii ale noului din viaţă pot fi — şi sînt totdeauna în cazurile tipice — generatoare de prime reflexe estetice în legătură cu aceasta. Desigur, aci creaţia, ca în orice proces de tip folcloric, are loc în primul rînd în text (versuri, compuse ad-hoc de

către amatori). Melodia este „adaptată" din repertoriul de cea mai mare circulație la oraș — cîntecul liric de mase (folclor țărănesc, lăutăresc și, cel mai adesea, muzică ușoară). În acest moment intervine elementul hotărîtor — gustul care acționează în alegerea melodiei. Realitățile de pe teren arată că, în bună parte, acest gust este încă necultivat ; sînt alese adesea melodii plate sau de o expresie nepotrivită cu spiritul întotdeauna nou al textului. Folclorul țărănesc cu tradiția sa impunătoare și cu gustul cultivat pe care-l presupune este considerat ca inferior muzicii ușoare. În linii mari este evident că gusturile maselor nu sînt încă formate pe baza unei conștiințe estetice socialiste bine conturate. Comparația, pe care o poate face oricine, între muzica ce vehiculează textele noi ale brigăzilor și între cărțile din bibliotecă citite de tineretul întreprinderii sau instituției respective, este foarte concludentă. Decalajul este mult în favoarea gustului literar.

Factorii adînci care acționează pozitiv în dezvoltarea gusturilor estetice ale maselor sînt în ultimă analiză transformările social-politice și culturale precum și nivelul ideologic general în creștere continuă. În muzică, în acest proces va acționa din ce în ce mai puternic și dezvoltarea întregii noastre culturi muzicale spre o formă unică, bazată pe tendința ștergerii deosebirilor dintre clase și pe spiritul umanismului comunist. În acest sens, o dată cu gustul muzical se vor transforma esențial și genurile muzicii maselor, care vor deveni folclor de tip nou, al întregului popor, cu rădăcini într-o viață și o conștiință estetică nouă. Evident, atunci vor dispare vulgaritatea, sentimentalismul de local, intimismul indiscret al sentimentelor umane și alte rămășițe mic burgheze ale muzicii orașului de odinioară. Încă de azi, acționează în acest sens genul cel mai organic legat de noul din viață și de conștiința înaintată — cîntecul de mase propriu-zis. El concentrează cea mai valoroasă esență umanistă din cîntecul țărănesc și din cel muncitoresc de ieri și de azi, precum și din noua muzică ușoară. În orice caz, în sfera gustului muzicii de mase de azi, el este veriga căreia ar trebui să i se dea cea mai mare atenție. De lărgirea continuă a tematicii și de justa orientare a creației lui (ca fenomen artistic *de mase)* atîrnă în cea mai mare măsură trecerea imensei majorități de oameni de la gustul cu caracter mai mult sau mai puțin spontan la gustul evoluat, clar orientat estetic. Desigur, aci rolul dirijorilor de coruri și al instructorilor brigăzilor artistice de agitație este hotărîtor. Dar și mai hotărîtor pentru dezvoltarea continuă a activității artistice, a gustului muzical, și conștiinței estetice a maselor este activitatea educativ-muzicală în general și în special, cea a tuturor copiilor în școala de cultură generală. Despre acestea însă, se va vorbi în ultima parte a studiului nostru.

(va urma)

Centenarul Debussy

de RADU GHECIU

Cînd a început în 1916 seria de şase sonate (care avea să rămînă neterminată) Debussy a cerut editorului său Auguste Durand să graveze pe prima pagină a fiecăreia dintre sonate un chenar în genul celor folosite în tipăritura de carte şi muzică din secolul al 18-lea, înăuntrul căruia era scris cu litere cursive titlul general al ciclului : „Şase sonate pentru diferite instrumente compuse de Claude Debussy, muzician francez". Această subliniere a apartenenţei naţionale, rezumînd de fapt sensul general al creaţiei debussyste, corespunde întrutotul locului pe care i-l acordă astăzi istoria universală a muzicii acestui mare compozitor, socotit pe drept cuvînt ca o mare personalitate a artei franceze în cultura modernă.

Intrat definitiv în rîndurile compozitorilor de largă circulaţie, Debussy nu mai nedumereşte astăzi pe nimeni, nici pe ascultătorul cu pregătire medie care vibrează şi în faţa „Catedralei scufundate" şi a „Mării" şi a cvartetului în sol minor. Trecerea unei creaţii profund înnoitoare în categoria artei înţeleasă şi îndrăgită de marele public — indiciu incontestabil de reuşită, — ne îndeamnă cu atît mai mult să cercetăm tot ce datorează muzica veacului XX autorului lui „Pelléas şi Mélisande", muzica franceză în primul rînd, dar nu numai ea.

Există o mare deosebire între dezvoltarea organică, sigură a muzicii germane din secolul al 19-lea şi salturile de uriaş pe care le-a făcut în aceeaşi vreme muzica franceză. E suficient să amintim că în afară de marele neînţeles Berlioz, Franţa nu a mai dat nici un simfonist pînă după 1870. Afirmarea impetuoasă a muzicii franceze după această dată prin Saint-Saëns, Fauré, Franck şi elevii acestuia : d'Indy, Chausson, Lekeu şi Duparc, ne dă nouă, după o trecere de aproximativ opt decenii, doar o imagine parţială a ceea ce însemna viaţa muzicală din acea epocă. Pînă la noi au ajuns numai operele de talent şi uneori de geniu ale acestor compozitori dar nu şi hăţişul de tendinţe artistice ale vremii între care dominantă rămînea prestigioasa prezenţă a creaţiei wagneriene, ce şi-a imprimat influenţa chiar şi asupra unor compozitori ca d'Indy care, deşi urmărea definirea unui specific francez în muzică, s-a întors totuşi ca fascinat spre modelul dramei muzicale wagneriene (în opera sa „Fervaal").

În acest cadru afirmarea rapidă a lui Debussy apare desigur surprinzătoare. Aproape necunoscut pînă în 1902, anul premierei operei „Pélléas şi Mélisande" care reuşeşte totuşi să cîştige publicul peste aşteptări, el este unanim acceptat după această dată şi odată cu apariţia altor lucrări însemnate — „Marea", „Imaginile" şi „Preludiile pentru pian" — drept cel mai reprezentativ muzician francez. A existat în acea vreme un cîmp de mişcări contradictorii : în virtutea noutăţii şi a esenţei franceze a artei sale, Debussy a fost la început neînţeles de o parte a publicului, obişnuit cu un alt climat muzical. Dar foarte curînd vîntul a început să bată în sens contrar şi armoniile noi, sonorităţile instrumentale şi orchestrale proaspete, concepţia îndrăzneaţă în operă, infinit mai simplă şi mai umană decît eşafodajele dramelor muzicale wagneriene, au cîştigat majoritatea ascultătorilor. Această evoluţie dovedeşte că înnoirile aduse de Debussy erau necesare, că ele se integrează pe făgaşul firesc al evoluţiei limbajului şi formelor muzicale şi că sînt perfect corespunzătoare tipului naţional al culturii franceze.

Oricît de nouă ar fi în mijloace şi estetică muzica lui Debussy, ea nu a apărut din senin. Arta, ca şi viaţa, nu cunoaşte generaţie spontanee ; se întîmplă însă ca rădăcinile unui fenomen să fie cîteodată mai ascunse. Primele compoziţii ale lui Debussy — melodii pentru voce şi pian — poartă pecetea unui massenetism graţios. Autorul lui „Manon" impunea în vremea sa printr-o certă eleganţă a melodismului, care-l va urmări dealtfel pe Debussy chiar mai tîrziu de întîiele încercări — dovadă cunoscutele Arabescuri pentru pian scrise în 1888, în aceeaşi vreme cu melodiile pe versuri de Verlaine, de o factură mai evoluată.

Însumarea elementelor constitutive şi cristalizarea stilului debussyst s-au produs în jurul anului 1890. Asupra formaţiei primordiale au acţionat mai multe influenţe de esenţe profund diferite.

Astfel trebuie amintite călătoriile în Rusia pe care Debussy le-a făcut în verile anilor 1881 şi 1882, în calitate de pianist şi profesor de muzică angajat de Nadejda von Meck, admiratoarea şi prietena lui Ceaikovski. Contactul cu noile opere ale compozitorilor ruşi au fost pentru tînărul de 19 ani un prilej de lărgire a cunoştinţelor muzicale. Ceaikovski l-a atras mai puţin — ca de altfel romanticii în general, cu excepţia lui Chopin care îl seduse prin îndrăznelile sale armonice —, în schimb „cei cinci" au produs asupra lui Debussy o puternică impresie, în primul rînd prin folosirea liberă a modurilor populare, ducînd în chip firesc la înlănţuiri armonice noi.

Cercetătorii nu s-au pus încă de acord asupra importanţei izvoarelor care stau la baza

frecventei folosiri a modurilor în muzica lui Debussy. Léon Vallas, unul dintre cei mai autorizaţi biografi ai compozitorului, susţine, bazat pe dovezi materiale, pe propria mărturisire a compozitorului şi pe particularităţi stilistice ale unor melodii scrise în anii 1881—1887, influenţa dominantă a lui Borodin. Dimpotrivă, Julia d'Almendra şi A. Gastoué pledează pentru originea occidentală a cunoaşterii modalismului, invocînd studierea de către Debbusy a cîntului gregorian. Cel mai normal este să acceptăm ambele explicaţii, bazate deopotrivă pe argumente faptice serioase.

Dincolo de aceste controverse, care se referă mai mult la cronologie, apare un nou factor de o importanţă deosebită : contactul cu arta extrem-orientală. În 1889, cu prilejul Expoziţiei universale de la Paris, tînărul muzician, căutător înfrigurat de drumuri noi în artă descoperă în reprezentaţiile unor ansambluri populare din Vietnam şi Java o formulă de artă care-l cucereşte prin noutatea ei. Auzului saturat de alternanţa major-minor, javanezii îi aduc gamele în tonuri întregi de tip chinez sau în tonuri întregi şi secunde mărite, fără semitonuri, de tip indian [1]) cu cadenţele lor surprinzătoare, totul cîntat din instrumente cu sonorităţi savuroase şi nebănuite, pe ritmuri complexe în care improvizaţia colectivă atinge virtuozitatea. Influenţa directă a acestei muzici o vom găsi 15 ani mai tîrziu în piesa pentru pian „Pagode" din ciclul Stampelor ; indirect ea a contribuit considerabil la făurirea universului sonor intim al muzicianului. În ceea ce priveşte folclorul vietnamez acesta l-a impresionat deopotrivă prin elementele de structură muzicală ca şi prin formula sa de teatru. Entuziasmul artistului se exprimă într-un articol în care aluziile lui Wagner sînt evidente. Debussy începea să renege zeul pe care-l adorase şi pe care într-un fel va continua totuşi să-l iubească toată viaţa. Cu un an înainte fusese pentru prima oară la Bayreuth. Revenind în vara următoare, în 1889, drama muzicală wagneriană îi produce o impresie de-a dreptul contrarie celei iniţiale. Fascinat la început de amploarea construcţiei în leitmotive, impresionat de fastul montărilor şi în genere de măreţia spectacolului, pe toate dimensiunile teatrale şi muzicale, Debussy resimte acum artificiozitatea acestor reprezentaţii pe care le socoteşte nerealizate în intenţia lor de a fi „Opera de artă complexă" visată de Wagner. Sensibilitatea, universul muzical şi poetic al artistului, experienţele sale de creaţie şi cunoaştere (cărora li se va adăuga cîţiva ani mai tîrziu lectura partiturii lui „Boris Godunov" în forma originală), eşecurile jenante ale imitatorilor lui Wagner, toate acestea îl vor determina pe Debussy să caute o formulă nouă

[1]) Léon Vallas : Achille — Claude Debussy, P.U.F. 1949.

portret de J. E. Blanche (1903)

de teatru muzical caracterizată prin realism psihologic şi îl vor face să exclame cîndva că „Wagner a fost luat drept un răsărit de soare, cînd nu era în realitate decît un amurg !".

De o formulă estetică improprie i-a fost însă mai uşor să se despartă decît de sugestiile expresivului limbaj armonic wagnerian. Caietul de lieduri „Cinci poeme de Baudelaire" (1890) este o mărturie a acceptării posibilităţilor de expresie ale senzualului cromatism din „Tristan şi Isolda". Această trăsătură de limbaj străbate întreg ciclul dar este cu deosebire pregnantă în „Moartea amanţilor" şi „Balconul".

Asemenea factori, atît de disparaţi, cărora mai trebuie să le adăugăm cultul pentru scriitura simplă, concisă şi elegantă a clavecinişti-lor francezi (Debussy le va închina „omagii" directe în unele din lucrările sale pentru pian) au putut concura la formarea unei personalităţi ? Da, pentru că cel care le-a primit era... Debussy. Este actul unui om de geniu acela de a fi topit toate aceste elemente şi, modelîndu-le la flacăra personalităţii sale de a fi dat o artă nouă, desemnată în mod curent prin formula de „impresionism muzical".

Cuvîntul este împrumutat din terminologia artelor plastice. El definea şcoala de pictură ilustrată de artişti ca Monet (creatorul curentului cu tabloul său „impresie asupra unui răsărit de soare") Degas, Renoir, Sisley şi alţii. În esenţă estetica impresionistă promova fixarea pe pînză a „impresiei" momentane, ca

o reacție împotriva academismului laborios în care alunecase pictura oficială. O întreagă tehnică de culoare, vizînd surprinderea unor intensități și nuanțe noi de lumină prin mijlocirea tonurilor subtil combinate deosebește pictura impresionistă de cea tradițională.

Comisia Conservatorului din Paris care în 1887 denunța „impresionismul vag" al unei lucrări în fond inocente, massenetiană încă (suita simfonică „Primăvara"), a intuit de fapt o trăsătură esențială a muzicii „tînărului rebel". Debussy era pe punctul de a sparge canoanele artei tradiționale pentru a crea sonorități noi, descoperind, asemenea pictorilor impresioniști în culoare și desen, posibilități nemaifolosite de combinare a sunetelor — deci inovații în domeniul liniei melodice și al armoniei — și a timbrelor instrumentale — deci o nouă concepție în orchestrație.

A existat un paralelism de dezvoltare a celor trei școli apărute în Franța la sfîrșitul secolului trecut : simbolismul cu căutările sale rafinate în domeniul asonanțelor poetice și cu sugestiile voalate ale stărilor sufletești (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), impresionismul în plastică și cel muzical. Dacă simboliștii căutau să muzicalizeze la extrem poezia, Debussy a reușit să picturalizeze arta sunetelor. Acestui curent artistic complex, angajînd cuvîntul, culoarea și sunetul, i se potrivesc de minune versurile celebre ale lui Verlaine :

„Pas la couleur... la nuance...
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint
De la musique avant toute chose !" [1]).

Actul de naștere al impresionismului poate fi socotit „Preludiul la după amiaza unui faun". Debussy avea 30 de ani cînd a scris această primă operă de maturitate inspirată de un poem al lui Mallarmé ; o schiță simfonică de opt minute care rezumă întreaga artă a compozitorului : marea întreagă cuprinsă într-o picătură de apă.

Totul e nou, începînd cu strania melopee cromatică a flautului, de două ori întreruptă de glisandele harpelor : modulațiile îndrăznețe, suplețea liniei melodice frîntă între diferitele grupe instrumentale, tratarea solistică a instrumentelor și combinațiile de timbre eterogene care rup categoric sistemul bine fixat al orchestrației pe grupe unitare. Opusă programatismului romantic care descrie, muzica lui Debussy sugerează, creează o atmosferă, îl lasă pe ascultător să plutească într-o emoție prelungită și difuză. Mallarmé însuși i-a scris lui Debussy după prima audiție a „Preludiului" : „Ilustrația dv. muzicală a „După amiezii unui faun" nu prezintă nici o disonanță în raport cu textul meu, decît, cel mult, în sensul că merge mult mai departe în nostalgie și lumină, cu finețe, cu bogăție, cu puțină tristețe".

Se naște întrebarea dacă această concepție asupra muzicii era cea mai potrivită reacție împotriva formelor clasico-romantice, a conținutului general-uman pozitiv al artei muzicale din veacul al 19-lea și dacă muzica lui Debussy poate fi socotită realistă sau, dimpotrivă, este un aspect al decăderii culturii burgheze.

Produs al culturii burgheze, Debussy a crescut în climatul de boemă al unei pături de artiști sufocați de convenționalismul societății în care trăiau și de prostul gust al clasei stăpînitoare. Poeții simboliști, pictorii impresioniști, Debussy alături de ei, se voiau revoluționari. Arta lor este desigur antiburgheză, în sensul că refuză să satisfacă cerințele minore ale burtăverzimii. „Revolta" aceasta, nefiind însă întemeiată pe concepția materialist-dialectică asupra lumii, nu apare ca o emanație a clasei cu adevărat revoluționare, proletariatul. Odată trecută prima surpriză, burghezia va accepta impresionismul, pentru că în conținut, cu toate îndrăznelile de tehnică, această artă nu este îndreptată împotriva ordinii sociale stabilite.

Față de realismul critic, simbolismul și impresionismul înseamnă un regres. Dar față de academism și naturalism noua școală este un pas înainte. În condițiile societății burgheze aceste curente reprezintă aspecte ale culturii clasei dominante. Dar prin metodele de creație folosite și fără îndoială prin talentul și sinceritatea lor, unii artiști s-au aflat mai aproape, alții mai departe de adevărul vieții.

Debussy, care avea o profundă antipatie față de pretențiile filozofice în muzică, nu a vrut altceva decît să facă din arta sa un ecou al frumuseților imediate care înconjoară omul. Natura inundă literalmente muzica sa simfonică și instrumentală. Aceasta este una din axele operei sale. A doua este realismul psihologic, bazat pe simplitate, intenție strălucit realizată în „Pélléas și Mélisande". Creația lirico-dramatică a lui Debussy este profund veridică și în același timp de o înaltă calitate muzicală, fără nici o concesie în fața naturalismului.

Lipsită de accente răscolitoare, vulcanice, muzica lui Debussy sondează însă în adîncime zone ale sensibilității noastre. Evocarea muzicală de către Debussy a unui tablou din natură — uneori făurit întru totul din imaginație —, cadrul de vis și de adevăr totodată al lui „Pélléas și Mélisande" și în general puterea de sugestie a unor imagini muzicale concentrate pînă la esență, toate acestea comunică o emo-

[1]) Nuanța și nu culoarea..
Nimic nu-i mai scump decît cîntul cenușiu
In care se împreună imprecisul cu precisul
Muzică, mai presus de orice !

ție de un fel unic. Muzica lui Debussy nu te electrizează, nu te îndeamnă la aplauze frenetice ; ea te lasă visător. Maestrul a sădit în cîteva clipe o grădină minunată și apoi se retrage discret, lăsîndu-te singur în mijlocul plantelor multicolore și parfumate, între lumini și umbre. Această artă corespunde nevoii din totdeauna a omului de a răsfrînge în sine frumosul din natura înconjurătoare, de a participa la viața ei și de a-și mărturisi șoptit, uneori cu jumătăți de cuvinte, cele mai tainice simțiri. Opusă oricărui retorism, departe de demonstrații, departe, este adevărat, și de evocarea aspectelor dramatice ale existenței, muzica lui Debussy este o fereastră deschisă spre imaginile luminoase ale vieții, și în acest sens ansamblul creației sale are o mare forță realistă.

Această structură realistă îmbracă variate aspecte. Nu-i lipsit de semnificație faptul că una din puținele lucrări neprogramatice ale compozitorului (folosind termenul trebuie totodată avută în vedere accepția aparte, subiectivă, a programatismului lui Debussy), anume Cvartetul de coarde în sol minor, a căpătat o largă popularitate. Se pare că pretutindeni, proporțional socotit, Cvartetul este mai des programat în concertele de cameră decît orice lucrare orchestrală a lui Debussy în cele simfonice. Este un paradox, știut fiind, în genere, gradul mai redus de accesibilitate al muzicii de cameră. Explicația stă în aceea că Debussy, acceptînd pentru această lucrare schema ciclică a școlii franckiene, a îmbogățit concepția severă a cvartetului cu un melodism seducător și cu o scriitură instrumentală neobișnuit de colorată. Vallas aude chiar în Cvartetul lui Debussy o „orchestră miniaturală... cu pizzicatele mandolinei sau ale ghitarei, cu timbrele diverse ale flautului, cornului, trompetei". Dar chiar dacă nu ne ajutăm atît de mult cu imaginația auditivă sîntem cîștigați în acest cvartet de limpezile transformări ale temei principale (ceea ce arată cu cîtă elasticitate își apropia Debussy, atunci cînd socotea necesar, un anumit procedeu de construcție) de concizia dezvoltărilor, nici un moment stufoase sau greoaie. Cvartetul în sol minor poate fi socotit, după părerea noastră, drept unul din marile modele de accesibilitate în cel mai auster dintre genuri, muzica de cameră.

Cu numai cîteva luni înainte de prima audiție a Cvartetului (decembrie 1893), Debussy începuse să scrie una din lucrările sale fundamentale. Compunerea lui „Pélléas și Mélisande" a durat aproape 10 ani. În acest interval opera a fost redactată aproape în întregime de două ori. Crearea singurei opere a lui Debussy a fost adeseori însoțită de îndoieli și dureroase frămîntări. Toți cei care l-au cunoscut vorbesc despre intransigenta conștiință artistică a lui Debussy. „Ar fi preferat mai degrabă să fabrice bani falsi — spunea unul din apropiații săi prieteni, Raymond Bonheur — decît să scrie trei măsuri fără a simți nevoia imperioasă de a o face". Istoria creării lui „Pélléas și Mélisande" dovedește această atitudine.

Debussy văzuse piesa simbolistului belgian Maeterlinck în 1893. Poezia acestei triste povești de dragoste, învăluită în ceața legendelor medievale și totuși purtătoare a unui adevăr uman etern, acela că dragostea biruie toate opreliștile, fie chiar cu prețul vieții, nimbul de mister al eroinei principale — această Mélisande care apare, de unde nu se știe, și moare tăcută —, l-au impresionat puternic pe Debussy, determinîndu-l să renunțe la alte proiecte din domeniul operei și să înceapă imediat să transpună în muzică drama lui Maeterlinck. Chiar dacă pasivitatea, resemnarea fatalistă cu care Maeterlinck și-a investit personajele umbresc sensibil calitățile dramatice și de analiză psihologică, totuși lucrarea este seducătoare pentru un muzician preocupat de transpunerea nuanțelor subtile ale sentimentelor umane.

În 1895 prima variantă era terminată. Dar trei săptămîni după ce încheiase partitura Debussy își dădu seama că realizarea nu-l satisface. „Nu e deloc ce trebuie ! Ici și colo seamănă cu un duet de domnul Cutare sau de mai știu eu cine, și mai ales cu fantoma bătrînului Klingsor, alias Richard Wagner, care îmi tot apare pe după colț, după o bară de măsură..."

Încă trei ani de lucru au dat operei forma pe care o cunoaștem astăzi. Mijloacele muzicale pe care le-a desfășurat compozitorul erau noi și atît de personale, încît el nu se putea baza pe nici o tehnică de dramaturgie muzicală preexistentă și însușită, făurindu-și experiența, meșteșugul din mers și înfruntînd la fiecare pas, la fiecare replică, probleme de dificultate nebănuită. Simplitatea voită, respingerea artificiilor, a poncifurilor teatrului muzical, iată obstacolele pe care compozitorul și le-a ridicat singur în cale și pe care le-a trecut pînă la sfîrșit. Dar cu prețul cîtor neliniști și frămîntări ! „Acum, mă neliniștește Arkel — îi scrie la un moment dat lui Chausson. Acesta e deja „dincolo de mormînt". El are acea tandrețe dezinteresată și profetică a acelora care vor dispare în curînd. Și trebuie să spui toate acestea cu do-re-mi-fa-sol-la-si-do ! Ce meserie !" (Scrisoare reprodusă de Charles Koechlin). [1])

Se înțelege din cele de mai sus că fluxul muzical din „Pélléas și Mélisande" respinge normele curente ale operei. Debussy a dus o luptă pe două fronturi : atît împotriva liris-

[1]) Charles Koechlin : Debussy, ed. Laurens 1956.

mului deslănțuit care face din cuvînt un simplu pretext și din melodie regina operei — Massenet continua să domnească în acest gen — cît și împotriva minuțioasei elaborări de tip wagnerian, cu rețeaua sa complicată de leitmotive. De această formulă Debussy se îndepărtează enorm, dar nu total. Partitura relevă un număr redus de leitmotive, însă folosirea lor nu are acel caracter sistematic, propriu metodei wagneriene, revenirile păstrînd o aparență de spontaneitate, încît citările acestor teme par să decurgă mai degrabă din logica desfășurării muzicale decît din voința de a simboliza, evidentă de atîtea ori la Wagner (este de notat aci că Enescu pare mai aproape de Debussy decît de Wagner în modul de a uza de cele cîteva leitmotive ale lui „Oedip", care plutesc în întreaga partitură, dar nu totdeauna raportate strict la cuvînt sau la situația scenică). Se poate deci spune că Debussy a dezvoltat într-un spirit nou, simplificîndu-l, un principiu dramaturgic expresiv. Dar nu gradul de folosire a leitmotivelor constituie esența înnoirii adusă de „Pélléas și Mélisande", ci felul de a scrie pentru voce și raportul stabilit între vocea omenească și orchestră. Nici melodie de tipul operei romantice italo-franceze, nici vocea ca element auxiliar al ansamblului simfonic, ca la Wagner, ci, mai aproape desigur de formula musorgskiană, un recitativ transpunînd cu maximum de fidelitate reflexul sufletesc în intonația vorbirii. Prin textul lui Maeterlinck, compozitorul a scrutat în adîncul personajelor și, ținînd seama de aspectul firesc al francezei vorbite, a transformat proza în muzică. Ritmul și fluxul melodic sînt dictate în permanență de conținutul textului și mai ales de ceea ce Stanislavski numea subtext. Rezultă un recitativ mobil, bazat pe intervale melodice mici, străin de orice emfază. Mijloacele sînt dictate în permanență de adevărul psihologic.

Unii cercetători francezi au relevat că în opera lui Debussy se materializează idei artistice formulate cu un veac și jumătate în urmă de Jean Jacques Rousseau. În linii mari, vom adăuga, se revine la estetica lui Gluck (a cărui muzică însă Debussy nu o iubea) cel care a spus că „poemul nu trebuie să pară mai puțin croit pentru muzică decît muzica pentru poem". Bineînțeles că Debussy nu face simplă „muzică de scenă" cum nu făcuse nici Gluck, de altfel, ale cărui cuvinte nu trebuie luate stricto sensu. Pentru Claude Debussy, „muzician francez", era însă esențial să ajungă la o formă de teatru cîntat în care muzica și poezia să se completeze firesc. Era o indiscutabilă urmărire a realismului în căutările lui Debussy și nu-i greșit să afirmăm că autorul lui „Pélléas" e mai aproape decît Wagner de idealul spectacolului sincretic. Una din componentele de seamă ale rezolvării debussyste, rămîne într-adevăr formula sa de recitativ melodic și soluția sa este foarte aproape de ideile filozofului iluminist. Reproducem după Vallas : „Recitativul — scria Rousseau — trebuie să se rotească în jurul unor intervale foarte mici ; vocea nu trebuie să se înalțe și nici să coboare prea mult. Puține sunete lungi, niciodată izbucniri strălucitoare, mai puțin încă strigăte, nimic care să semene cu cîntul".

Dialogul din „Pélléas și Mélisande" — atît de bine caracterizat de... Rousseau — se desfășoară pe un fond orchestral continuu, comentariu simfonic al acțiunii ; e un bun definitiv cîștigat de Wagner pentru spectacolul de operă, de care pînă și bătrînul Verdi a trebuit să țină seama. Dar firește soluția lui Debussy e de un alt tip decît cea a patriarhului de la Bayreuth. Transparentă și discretă, recurgînd rareori la totalul instrumental, orchestra urmărește scena cu scurte contururi melodice. Frecvente pauze generale ale orchestrei lasă singure vocile. Simplu, fără nici o repetare sau dezvoltare de tip simfonic, comentariul ține permanent pasul cu acțiunea.

Premiera lui „Pélléas" se situează exact la jumătatea perioadei de două decenii care constituie epoca matură și fecundă a creației debussyste. Dar între compozitorul care dăduse „Cvartetul în sol minor" în 1893, „Preludiul la după amiaza unui faun" în 1894 și „Trei nocturne" în 1899, stîrnind desigur interes dar fără a-și crea o platformă artistică recunoscută de cercurile muzicale largi, și autorul triumfalului „Pélléas" era o mare deosebire. Succesul operei sale — 14 reprezentații numai în primele două luni, mai-iunie 1902 — a înrîurit direct ritmul creației. Compozitorul care înainte își tipărea lucrările prin subscripție este solicitat de marea casă de editură Durand să semneze un contract în exclusivitate. Va decurge de aci o echilibrare a situației materiale — pînă atunci cît se poate de precară — și o stimulare a inspirației muzicianului, aflată, încă un deceniu, în plin avînt. Este perioada în care apar lucrări de bază ca : „Stampe", pentru pian (1903), „Marea", Trei schițe simfonice (1905), „Imagini pentru pian" (1905—1907), „Colțul copiilor" (1908), „Imagini pentru orchestră", triptic simfonic din care se desprinde partea a doua „Iberia" (1909), „Preludii" pentru pian (1910—1913).

Aceste lucrări, împreună cu cele marcante din deceniul 1892—1902, cristalizează evoluția limbajului debussyst, fixînd cuceriri de o importanță colosală în domeniul expresivității muzicale. Debussy a creat înlănțuiri melodice, armonice și timbrale noi și a făcut ca ele să fie acceptate ca mijloace ale exprimării frumosului în artă.

Toți cei care l-au studiat sau l-au cunoscut sînt de acord în a sublinia „profunda aver-

siune" a lui Debussy față de sisteme. Într-un articol puțin cunoscut [1]), care-și propune să analizeze un singur aspect, particular dar important, al limbajului debussyst, Constantin Brăiloiu demonstrează strălucit, cu abundență de exemple, elasticitatea spiritului și tehnicii marelui artist. Brăiloiu arată în urma unei cercetări care a cuprins întreaga arie a creației compozitorului, cît de variate sînt aspectele sub care apare în muzica lui modalismul pentatonic : „O serie de opere sînt saturate de pentatonie și prepentatonie („Cvartetul", „Pélléas și Mélisande", „Trei poeme de Mallarmé" pentru voce și pian și multe piese pentru pian, îndeosebi „Omagiu lui Rameau"). În alte piese pentatonia, plutind sub suprafață, se revarsă în mai mult decît un pasaj (Balada, Prima rapsodie pentru clarinet și orchestră, „Sirene" din „Trei nocturne", „Gigues" etc.), în altele întîlnim scurte manifestări („Jocuri", „Iberia", unele lieduri) sau urme neglijabile (Suita „Pentru pian") și sînt și opere deloc afectate de pentatonie".

Acest citat demonstrează convingător mobilitatea de mijloace a marelui compozitor, care sparge cadrele oricărei clasificări rigide. Debussy a sfărîmat vechile canoane instaurînd în loc libera folosire a mijloacelor inventate de el și combinarea lor nesilită cu elemente ale limbajului tradițional. Cîtă deosebire față de un Schönberg, care a înlocuit un sistem socotit de el perimat și sever, cu altul încă mai închistat !

Lucrările scrise de Debussy în ultima parte a vieții sînt mărturii ale neîncetatei sale evoluții. Marele compozitor era adversarul repetărilor sterile. Dar el a reușit încă mai mult : să nu se repete în diferite lucrări succesive. Ca orice creator el are lucrări valoroase și altele mai puțin valoroase. Dar catalogul nu ne oferă nici un exemplu de compoziție care să repete ceea ce fusese deja spus.

De o varietate inepuizabilă este muzica pentru pian dintre 1903 și 1913. Întîlnim mai întîi tablouri de culoare locală. „Pagode" evocă mirajul extremului orient, „Seara în Grenada" și preludiul „La Puerta del Vino" („Poarta Vinului") Spania senzuală și violentă, preludiul „Focuri de artificii" o noapte de 14 Iulie sub cerul Parisului. Pentru a accentua culoarea locală, Debussy recurge în mod cu totul excepțional la citarea a două melodii populare franceze în „Grădini sub ploaie" și a unui fragment din „Marseilleza" în „Focuri de artificii". Deosebit de impresionantă este însă plăsmuirea prin ritmuri și melodii a unei Spanii muzicale pe care Debussy nu a cunoscut-o direct niciodată ; „Seara în Grenada" și suita orchestrală „Iberia" sînt exemple antologice de invenție în stil folcloric care se apropie de realitatea națională în esența ei mai mult decît cele mai „fidele" aranjamente.

Cele două caiete de „Imagini" pentru pian cuprind piese tipice pentru pianistica impresionistă, nu numai pentru că relevă, după expresia lui Debussy, „cele mai recente descoperiri ale chimiei armonice", ci și datorită modului în care se realizează instrumental transpunerea unor imagini din realitatea înconjurătoare. Piese ca „Reflexe în apă" și „Peștișorii de aur" sînt pietre de încercare în interpretarea muzicii lui Debussy, autor care cerea pianiștilor să cînte în așa fel încît „să ne facă să uităm că pianul e un instrument cu ciocane". În aceeași categorie pot fi incluse preludiile „Terasa audițiilor sub clar de lună" și „Sunetele și parfumurile plutesc în aerul serii". (Se observă sensul pe care îl capătă genul preludiului la Debussy : acela de mică piesă programatică). O categorie opusă o reprezintă piesele ironice, „antiimpresioniste", ca „General Lavine — eccentric" și „Omagiu lui S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C." din cel de al doilea caiet de preludii. În sfîrșit amintim reluarea în „Omagiu lui Rameau" (unde compozitorul, asociindu-și, probabil, impresiile legate de cunoașterea cîntecului gregorian, face apel la un modalism fără echivoc pentru a sugera parfumul arhaic) a procedeului stilizării formelor vechi de dans, la care Debussy recursese și în trecut în ciclurile „Pentru pian" și „Suita bergamască". Un loc aparte îl ocupă încîntătoarea suită „Colțul copiilor" (1908) ale cărei pagini prin gingășia lor stau cu cinste alături de „Scenele de copii" ale lui Schumann.

În domeniul muzicii orchestrale, anul 1905 marchează premiera tripticului simfonic „Marea". Din nou ne aflăm în fața unei oglindiri tipic debussyste a naturii. Compozitorul este atras de înfățișarea luminoasă, veselă a mării. Puține și trecătoare accente amenințătoare străbat această partitură care atinge o durată de execuție de 25 de minute. Este în aceste dimensiuni o implicație de dezvoltare, care constituie ceva nou față de operele orchestrale anterioare („Faunul", „Nocturnele"), reprezentante tipice ale impresionismului „de notație" care excludea dezvoltările. Cu „Marea", fără a urmări desigur aceasta, Debussy a dat o replică adversarilor săi care îl acuzau de miniaturism afirmînd că el nu ar fi capabil de a susține tratări de suflu larg și că ar fi lipsit de simțul formelor. Se făcea însă — cum se mai face și azi adeseori — o confuzie între predilecția față de formă și simțul necesarului. Muzica lui Debussy, informă aparent, are o stringență care lipsește multor simfonii „echilibrat" construite. A ști să te rezumi este mai important decît să concepi piramide —

[1]) C. Brăiloiu : „Pentatony in Debussy's Music" in „Studia Memoriae Bela Bartók Sacra", Budapest 1959.

iată cum poate fi formulată pilda maestrului francez. Dar, — din nou elasticitatea sa — Debussy nu a ezitat să folosească sau să remodeleze, atunci cînd a socotit necesar, unele structuri mai ample. Exemplul caracteristic este Cvartetul în sol minor. „Marea" — deşi comparată de Vallas, abuziv după părerea noastră (căci nu aceasta a fost intenţia autorului şi rezultatul nu putea fi... involuntar) cu o simfonie, cele trei schiţe devenind respectiv un *Allegro*, un *Scherzo* şi un *Final* — păstrează o structură mai liberă. Dar, este adevărat că şi aci se poate constata o folosire, discretă, a principiului ciclic şi că apar un fel de reprize. Însfîrşit un element nou şi sesizant în melodica debussystă îl aduce tema principală a ultimei schiţe, un adevărat „refren" căruia jocul secundă mică — secundă mare (în repetarea celulei iniţiale) îi dă o neaşteptată coloratură franckiană.

În iulie 1914 Debussy scria unui prieten: „Niciodată nu m-am simţit în vervă de lucru mai mult ca acum". Dar cîteva zile mai tîrziu izbucnirea primului război mondial l-a pus pe compozitor în faţa unor probleme politice pentru el cu totul noi. Ca artist a fost profund răscolit şi luni de zile nu a putut scrie o notă. Este semnificativă pentru umanitarismul adînc al lui Debussy conceperea emoţionantului lied „Crăciunul copiilor care nu mai au casă", al cărui text, împreună cu muzica, l-a scris în decembrie 1915, aflînd de suferinţele populaţiei belgiene sub ocupaţia germană.

Măiestria compozitorului a dat viaţă, cu toate chinurile fizice şi morale promovate de lunga sa luptă cu boala, ultimelor trei sonate — din seria proiectată de şase —, lucrări care, într-o formă apropiată mai degrabă de cea a suitelor franceze clasice decît de sonata clasico-romantică, relevă un conţinut sever, o „ascetizare" a muzicii cîndva în permanentă căutare a culorilor şi luminii. A treia sonată, cea pentru vioară şi pian, încheie opera lui Claude Debussy.

Muzica franceză de la 1920 a trăit un moment de reacţie „antidebussystă", arta marelui compozitor fiind socotită, dintr-o dată, ca „depăşită". Timpul a pus însă lucrurile la locul lor. Astăzi nu numai că opera lui Debussy cîştigă treptat teren în conştiinţa publică de pretutindeni, dar importanţa cuceririlor sale în domeniul expresiei muzicale este definitiv recunoscută. De fapt, chiar şi în ultimii ani ai vieţii compozitorului intensitatea influenţei sale era considerabilă. Lăsînd deoparte compacta descendenţă a epigonilor, lipsită de interes, putem discerne înrîurirea lui Debussy asupra unora din cei mai mari creatori din veacul nostru. E vorba în primul rînd despre Ravel. Între autorul „Alboradei del Gracioso" şi Debussy a existat o interacţiune care a alimentat multe dispute. În linii mari se pare că Debussy a acceptat ceva din sugestiile de folosire a resurselor pianului demonstrate de Ravel în ciclurile „Oglinzi" şi „Gaspard de la nuit", şi că acesta a fost atras de unele elemente din limbajul armonic al lui Debussy, ca înlănţuirile de none.

Influenţa lui Debussy este evidentă în lucrările lui De Falla din prima perioadă („Tricornul", „Amorul vrăjitor", „Nopţi în grădinile Spaniei"), în poemele simfonice ale lui Respighi, în unele lucrări de tinereţe ale lui Kodály, în „Pasărea de foc" de Stravinski.

Asupra şcolii romîneşti, radiaţia debussystă s-a exercitat intens, într-o perioadă de timp relativ scurtă, determinînd lărgirea orizontului de expresie al unei întregi generaţii de compozitori. Am amintit, pe scurt, mai înainte, ce apropie pe „Oedip" de „Pelléas". Dar Enescu — care a scris în memoriile sale că suita în re pentru pian este foarte pariziană („très Île de France") — a compus în plină maturitate pagini strict originale ca limbaj, însă în caracterul evocărilor impresioniste. („Reînnoire cîmpenească" şi „Pîrîul sub clar de lună" din „Suita sătească" şi atîtea pagini din „Impresiile din copilărie". Aci poate că şi titlul e semnificativ).

Legate mai îndeaproape de mijloacele de expresie ale compozitorului francez, ceea ce în momentul istoric dat (1900—1915) reprezenta un act de maturizare a creaţiei romîneşti, sînt lucrările lui Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu (al cărui „Acteon" scris în 1914 era ca limbaj, în plină actualitate a muzicii europene şi îşi verifică mereu, cu trecerea anilor, valoarea), I. Nonna Otescu, C. Nottara şi ale altora.

Generaţiile ulterioare au primit cuceririle debussyste ca elemente intrate în practica muzicală. Nu se mai poate vorbi în prezent despre influenţa directă a marelui compozitor. Dar în mod curent, procedee ale armoniei şi orchestraţiei sale sînt mereu inovate şi duse mai departe. Descendenţa este acum indirectă dar reală, tot aşa cum — exagerînd comparaţia — nu se poate spune despre o operă contrapunctică contemporană că este „influenţată" de Bach, deşi întreaga polifonie cultă se întemeiază pe opera cantorului de la Thomas-Kirche.

Timpul profilează tot mai clar valoarea operei lui Claude Debussy. Debussy se înscrie în galeria marilor figuri care au dat inovaţii fundamentale în opere de valoare durabilă. La centenarul naşterii şi la cei 60 de ani trecuţi de la premiera lui „Pelléas şi Mélisande", realitatea difuzării tot mai largi şi mai adînci a muzicii sale ne îndreptăţeşte să afirmăm fără nici o reticenţă actualitatea lui „Claude de France".

Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy

de ADRIAN RAȚIU și AUREL STROE

Ascultătorul din zilele noastre își poate imagina cu greu că unui iubitor de muzică din jurul anului 1900 creația lui Debussy îi apărea ca o noutate agresivă, lipsită de logică și claritate, o destrămare a elementelor ce stau la baza limbajului sonor. Contestată cu violență de mulți dintre contemporanii săi ce o situau în afara sferei consacrate ca muzică sau îi acordau un loc minor, socotind-o artă miniaturală, opera lui Debussy ne apare azi în perspectiva ei reală. Cu toate contradicțiile și limitele — determinate istoric — incontestabile, creația compozitorului nu prezintă o noutate de limbaj în sine, ci exprimă complex și *cu necesitate* un bogat și nuanțat univers poetic. Caracterul luminos al imaginilor și forța de convingere a elementului psihologic conferă acestei muzici „impresioniste" o valoare realistă, *de reflectare* a naturii și vieții.

În viața de concert a vremii sale, cît și în mediul intim în care se adunau amatorii pentru a cînta împreună, muzică însemna produsul celor două secole glorioase, de la Bach la Wagner. Era ignorată pe de o parte uriașa moștenire artistică a secolelor anterioare lui Bach și pe de altă parte tradiția milenară, mereu vie a folclorului. Reprezentînd feluri de a gîndi și de a concepe fenomenul sonor cu totul diferit de modalitatea clasică, aceste lumi muzicale erau ținute la periferia interesului artistic, fiind în cea mai mare măsură neexplorate. Cercetători ca francezii Coussemaker sau Charles Bordes care investigau evul-mediu și renașterea Europei muzicale sau un folclorist ca finlandezul Ilmari Krohn, care încerca primele sistematizări pe plan muzical folcloric, erau puțini la număr. Rezultatul muncii lor rămînea cunoscut în cercuri restrînse și, fiind considerat ca pură arheologie, nu influența încă viața artistică. Dar nu numai atît, chiar aspectele cele mai profund originale și cu perspectivele cele mai bogate ale școlilor naționale, cum este geniala operă lăsată de Musorgski, nu își găseau pe atunci ecoul meritat. Drumul afirmării acestor lumi muzicale inedite vine în contradicție cu academismul, care, pietrificînd principiile creatoare ale clasicismului și romantismului, impunîndu-le ca legi permanente ale compoziției muzicale, împiedica orice suflu înnoitor.

Debussy își face apariția în lumea muzicală a sfîrșitului de veac ca un non-conformist, dornic să reflecte în muzica sa aspecte noi ale vieții, să-și făurească printr-o alchimie proprie mijloace muzicale adecvate acestui scop și totodată să reînnoade firul tradiției franceze, (de care se îndepărtase stilul pompos grand-opéra și al compozitorilor ulteriori). Deși paradoxală, alăturarea tendințelor înnoitoare (reflectarea unui material de viață bogat și proaspăt printr-un limbaj original și îndrăzneț) de revalorificare a unei tradiții temporar abandonate este un fenomen firesc și deseori întîlnit la creatori importanți ai secolului nostru. Spre deosebire de încercările sterile ale unor compozitori de a crea pe baza mistificării de formule un neoclasicism, la Debussy nu poate fi vorba de o reîntoarcere stilistică, formală către claveciniștii secolului XVIII, o negare sistematică a tot ce acumulase muzica pînă în vremea sa sau o combinare hibridă de elemente din epoci diferite. Marele muzician preia în mod creator spiritul unui Couperin sau Rameau, compozitori care se apropiaseră mai mult decît oricare alții de viața și modul de a simți al poporului lor. Debussy nu pastișează, nu preia deformînd, el regăsește dominantele spiritului culturii franceze în formele cele mai diferite. O cauză hotărîtoare în orientarea spre orizonturile îndepărtate ale vechii arte franceze a fost desigur reacția anti-wagneriană și, mai general, reacția împotriva simfonismului romantic german care „tiraniza" viața muzicală și școala franceză de compoziție. Aceeași cauză îl împinge pe Debussy spre descoperirea altor terenuri muzicale : folclor exotic, școli naționale. Astfel, atît în peregrinările sale în străinătate (Rusia, Italia etc.) cît și prin contactul luat cu mesagerii artei orientului îndepărtat, în conștiința lui Debussy se pun bazele unei concepții inedite de structură și limbaj care va deschide porți nebănuite muzicii de la începutul secolului nostru.

Stilul compozitorului francez s-a cristalizat printr-o frămîntare continuă a gîndirii sale profunde și de o rară luciditate. Debussy a realizat ceea ce urmărise, o creație autentică, universal valabilă, a unui „muzician francez".

★

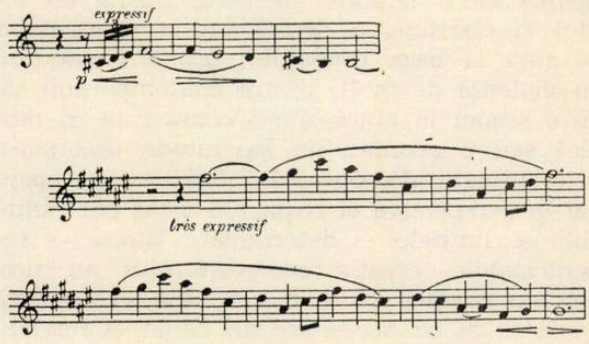
Particularitatea cea mai izbitoare, poate, a muzicii lui Debussy este felul în care se desfășoară discursul muzical. De la factura liniei melodice pînă la articularea unor suprafețe mari din care rezultă construcția generală a piesei, totul apare, în raport cu muzica

Debussy şi Stravinski

predecesorilor imediaţi, ca neobişnuit de nou şi de anticonvenţional. Noutatea decurge organic din specificul liric al inspiraţiei sale, din viziunea luminoasă şi încrederea în viaţă caracteristice personalităţii compozitorului. El ajunge să-şi făurească un limbaj nou sub toate aspectele, limbaj ordonat de o logică cu nimic mai prejos decît cea consfinţită de vechile tratate. Este tocmai ceea ce nu observau contemporanii săi superficiali care îl acuzau de destrămarea formei, de fragmentarea elementului melodic, de înlocuirea gîndirii artistice generalizatoare cu incoherenţa sensorialismului sonor impresionist. Cu toată admiraţia ce o nutrea faţă de personalităţile marcante ale impresionismului plastic, Debussy nu s-a considerat niciodată un impresionist al lumii sonore. Aparentele lui fragmentări, considerate ca o negare a bunelor tradiţii, sînt aspecte ale unor probleme artistice care se cer studiate mai de aproape.

Elementul melodic la Debussy nu pierde nimic din importanţă cu toată conciziunea sa pronunţată. Forţa artistică închisă într-o succesiune de cîteva sunete echivalează cu largile desfăşurări, amplu arcuite, ale unor fraze muzicale din capodoperele clasice sau romantice. El însuşi creator de melodii de largă respiraţie, în special în lucrările de tinereţe, Debussy renunţă deseori la această concepţie preferînd concentrarea elementului orizontal.

În prima din *Nocturnele* pentru orchestră, „Nori", se profilează două fragmente melodice caracteristice.

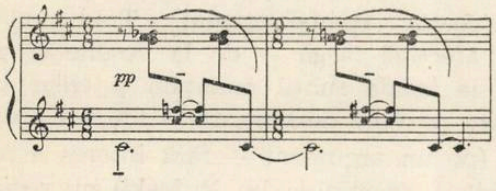


Primul de o expresie mai sumbră, constă dintr-o scurtă anacruză ascendentă şi din cinci note coborîtoare ritmizate simplu dar extrem de sugestiv ; revine de cîteva ori (cu modificări minime), nu apare niciodată potenţat prin travaliul tematic ci prin simpla lui revenire cîştigă mereu în relief şi în intensitate emotivă. Cea de a doua melodie, care apare într-un moment de înseninare a acestui tablou cenuşiu, are un aspect pentatonic şi este rezumat pe verticală printr-un acord prelung (de re diez minor) care subliniază prin unifuncţionalitatea sa caracterul lapidar, cu totul străin spiritului dezvoltător implicat de conceptul funcţional. Deşi prin repetare acest fragment melodic pare a se constitui într-o frază de tip clasic (cu cezură), de fapt lipsa de tensiune funcţională a planului armonic, dedus din melodie, conduce la profilarea ideii fără a recurge la curba ascendent-descendentă (tensiune şi relaxare) după calapoduri comode.

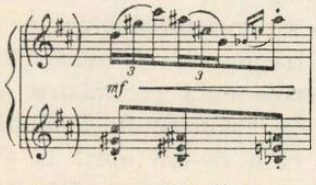
Repetarea identică a unei structuri melodico-ritmice (deseori şi armonice), după tipul de mai sus apare foarte frecvent în muzica de mai tîrziu a compozitorului. Acest fel de a închega melodia — care se reflectă şi pe plan arhitectonic — aminteşte de repetiţiile de formule din folclorul exotic şi nicidecum de aşa-zisa simetrie a frazelor de tip antecedent-consecvent ale muzicii clasice. De aci forţa „magică" a melodiei debussyste care e cu totul diferită de confesiunea cu tendinţe individualiste a muzicii romantice şi expresioniste. Melodia compozitorului francez este o realitate, nu o expresie, după cum arată chiar el ; muzica sa nu este exprimarea unui sentiment ci sentimentul însuşi.

Dacă în Nocturna „Nori" există încă tendința de a utiliza o economie tematică asemănătoare cu cea a formelor tradiționale, în majoritatea lucrărilor ulterioare constatăm o abundență de idei muzicale care se succed cu multă fantezie și libertate. Diferența calitativă dintre momentele expozitive și cele dezvoltătoare dispare, bogăția muzicală exprimată prin contrastul dintre momentul static și cel dinamic în creația clasicilor fiind întruchipată în cazul lui Debussy de opozițiile calitative de sensuri și nuanțe dintre diferitele structuri ce intră în alcătuirea oricărei piese. Problema căderii într-un rapsodism incoherent nu se poate pune în cazul de față deoarece tipul de construcție debussyst pornește de la alte premize. Putem afirma că în muzica lui Debussy găsim creionată pentru prima oară tendința care caracterizează și stilul unor compozitori contemporani, tendință ce poate fi rezumată în formula : figuri mereu noi văzute în aceeași lumină și nu aceleași figuri luminate mereu altfel — așa cum întîlnim în travaliul tematic al simfonismului tradițional. Să ilustrăm cu cîteva exemple.

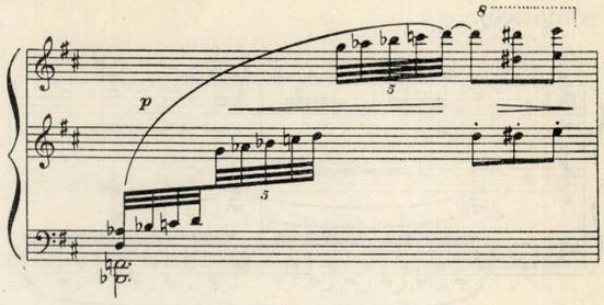
În *Ondine* din caietul II de *Preludii* pentru pian întîlnim o multitudine de structuri variate ca întindere, de la cîteva sunete pînă la 8—10 măsuri. Interesant de remarcat este în ce măsură variază substanța lor, cît de felurite sînt procedeele stăpînite de compozitor pentru a reda imaginea mereu schimbătoare a mării — cadru al povestirii nordice. Fiecare structură — foarte bine conturată — are la bază cîte unul din mijloacele de expresie cunoscute. Astfel prima structură a luat naștere din ruperea unui acord în nucleele sale componente care cuprind (pe verticală) de la 1 la 3 sunete.



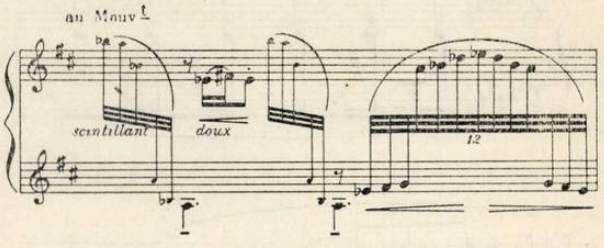
O nouă structură constă din deplasarea prin mișcare paralelă a unui acord, reprodus prin proiectare orizontală la vocea superioară



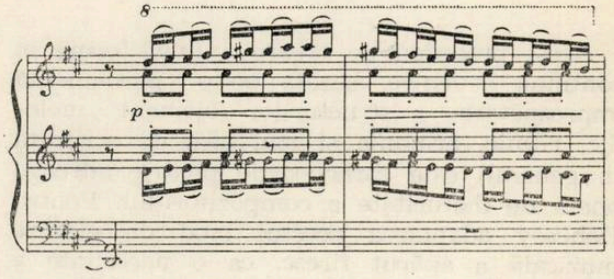
Cea de o treia constă dintr-o simplă gamă ce urcă vertiginos, ale cărei ultime sunete rărite și dublate în octave, formează o culminație — cu întrerupere bruscă — de mare efect.



Trebuie observat că în timp ce primul caz utilizează suprapuneri de sunete variabile ca număr, cel de-al doilea păstrează un număr stabil de voci, iar următorul constă de fapt dintr-o singură voce ce se desfășoară deasupra unei pedale. Departe de a epuiza posibilitățile de structurare, compozitorul dovedește în continuare o inventivitate mereu trează. Iată, astfel, efectul strălucitor produs de desfășurarea rapidă a sunetelor unui mod



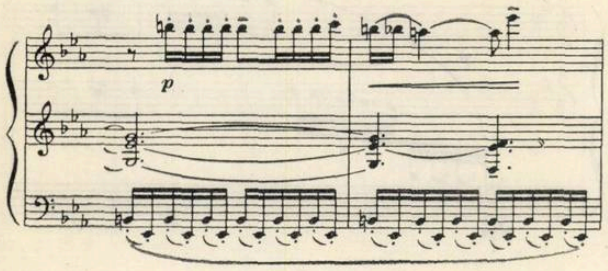
și caracterul cu totul neașteptat al unei structuri lidice axată pe o tonică clar afirmată (de notat aci și unifuncționalitatea ce ne poate aminti de ex. 2).



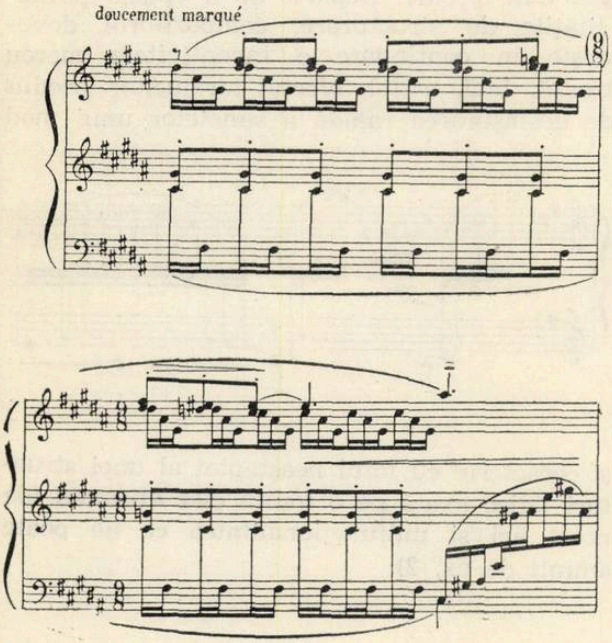
În ansamblul piesei acest moment nu capătă o importanță specială, de temă principală, opusă ideilor anterioare care ar deveni în acest caz doar o simplă secțiune introductivă. Deși este axată pe un centru clar și revine de cîteva ori, structura aceasta nu depășește însemnătatea celorlalte, care se înlănțuie în desfășurare neîntreruptă.

Dintre momentele variate ce se succed în continuare remarcăm o melodie pe cît de

concentrată pe atît de plastică, profilată pe un fundal armonic constant (tinzînd să sublinieze baza hexatonală a acestei idei aparent cromatice).



Ulterior regăsim aceeaşi idee îmbrăcată într-o scriitură pianistică nouă care-i oferă un aspect structural deosebit.



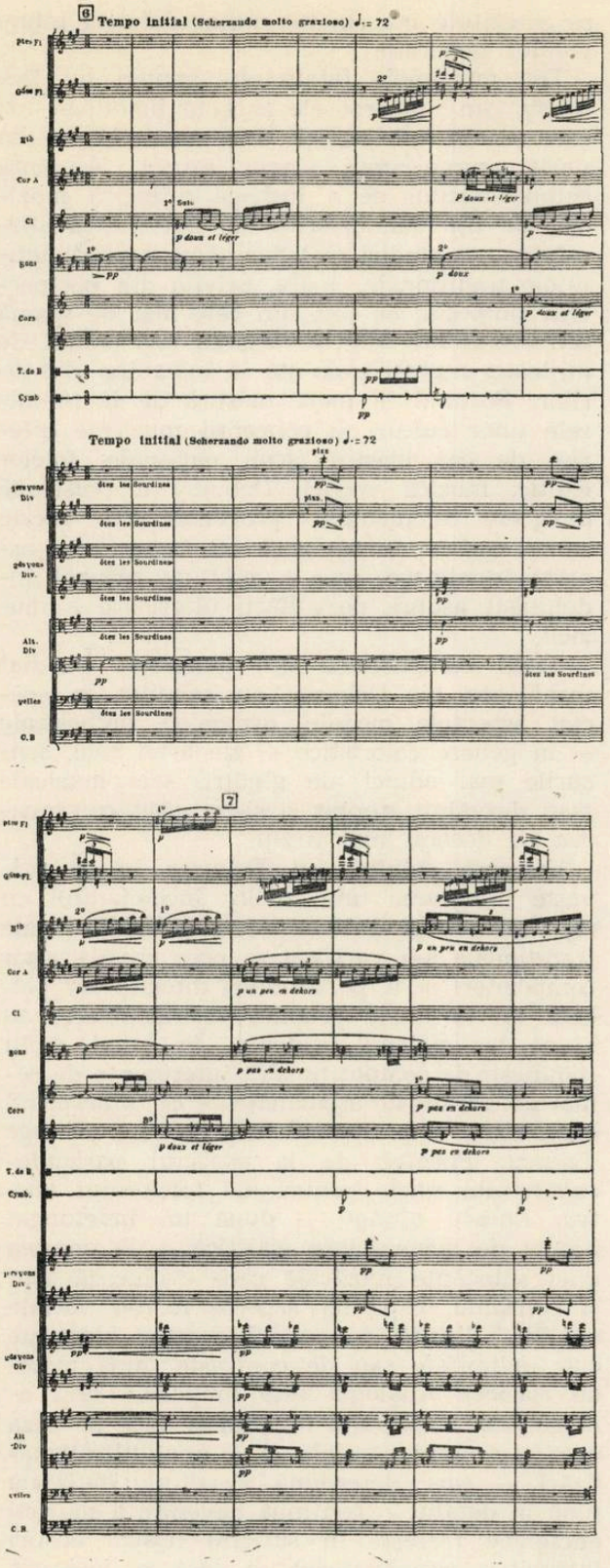
Acest procedeu de creare a unei forme în continuă devenire, bazată pe o permanentă împrospătare a structurilor (element melodic, ritmic, armonic şi mai ales de scriitură în general) este caracteristic pentru întreaga operă de maturitate a compozitorului. Pentru Debussy adaptarea acestui mod de gîndire muzicală a apărut firesc, ca o necesitate a exprimării — potrivit temperamentului său meridional — a unei multitudini de aspecte oferite de viaţă *). Faptul reiese cu claritate din lucrări simfonice ca *Marea* sau *Iberia*, construite pe această bază, cu tot suflul amplu care le animă : priveliştea mereu înnoită a imensităţii marine, sau imaginile pline de vitalitate ale unei Spanii văzută în culori vii, determină nesfîrşita varietate, bogăţia fără precedent a episoadelor componente.

În opera *Pélléas et Mélisande* — anterioară acestor lucrări — apare acelaşi procedeu de construcţie, de data aceasta în strînsă legătură cu redarea nuanţelor cele mai fine ale psihologiei personajelor. Constituirea pe structuri conturate a unei muzici mereu în devenire apare şi ca o compensare a stilului recitativ utilizat ca fundament al părţii vocale. Astfel, eventuala monotonie cauzată de abuzul recitativului este înlăturată şi, în acelaşi timp, muzica îşi păstrează continuitatea şi supleţea, capabilă să urmărească cele mai fine inflexiuni ale cuvîntului. Trebuie amintit că deşi se îndepărtase de influenţa wagneriană evidentă în unele lucrări de tinereţe, Debussy utilizează încă leit-motive fără să le acorde însă un rol de construcţie ca premergătorul său : leit-motivul la Debussy, apărînd cu discreţie şi economie, se mărgineşte la simpla evocare, păstrînd un rol sugestiv. (Sînt bine cunoscute criticile caustice făcute de Debussy utilizării exagerate a leit-motivelor din *Tetralogie).*

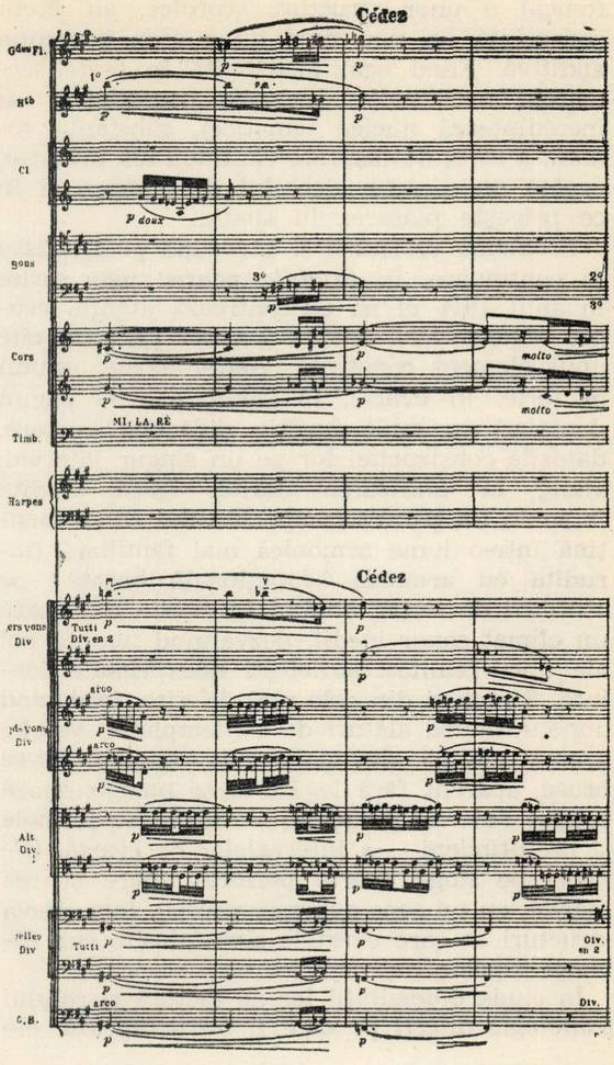
Lucrarea cea mai caracteristică pentru tendinţa de care am vorbit este baletul *Jocuri (Jeux)* din anul 1913. Varierea structurilor ne apare realizată cu atîta subtilitate, împrospătarea necontenită a imaginilor şi a formelor sonore este urmărită în aşa măsură încît această lucrare se desprinde în chip deosebit din creaţia compozitorului. Traducînd o gamă afectivă largă — de la veselie şi gingăşie, la ironia subtil nuanţată şi chiar tristeţe sau pasiune dezlănţuită — muzica acestui balet (pe un argument — fără interes artistic deosebit — aparţinînd lui Nijinski) nu recurge însă la contraste ci utilizează transformarea continuă, discret realizată, a substanţei muzicale.

Elementul melodic, a cărui cursivitate rămîne sesizabilă, este în aşa fel distribuit în orchestră încît instrumentelor le revin pe rînd scurte fragmente motivice. Preocuparea pentru o permanentă schimbare a scriiturilor, vizibilă la Debussy în *Preludiile pentru pian* (dintre care ne-am oprit la *Ondine),* îşi află astfel cea mai strălucită expresie în partitura extrem de irizată a acestui balet.

*) Desigur, această continuă înnoire în muzica lui Debussy nu este realizată sistematic pînă la evitarea oricărei reluări. Există, după cum am şi arătat, multe fragmente care revin la distanţe mai mari sau mai mici, în mod liber (adesea cu un înţeles nou) şi fără a avea o funcţie arhitectonică ca reprizele clasice. Ele sînt mai curînd o expresie a spontaneităţii creatoare a compozitorului, refractar la orice dogmă.



Această repartizare a liniei melodice în spaţiul orchestral este posibilă şi datorită marii concentrări expresive a fiecărui nucleu ce o alcătuieşte. Capacitatea de a învesti o succesiune de numai cîteva sunete cu o putere de comunicare ce nu mai necesită dezvoltări, întrezărită încă din *Nocturne*, devine acum evidentă, la tot pasul.



Alături de eleganţa conturului se remarcă şi plasticitatea creată printr-o subtilă variaţie ritmică, care subliniază într-un chip viu şi original octavele coborîtoare.

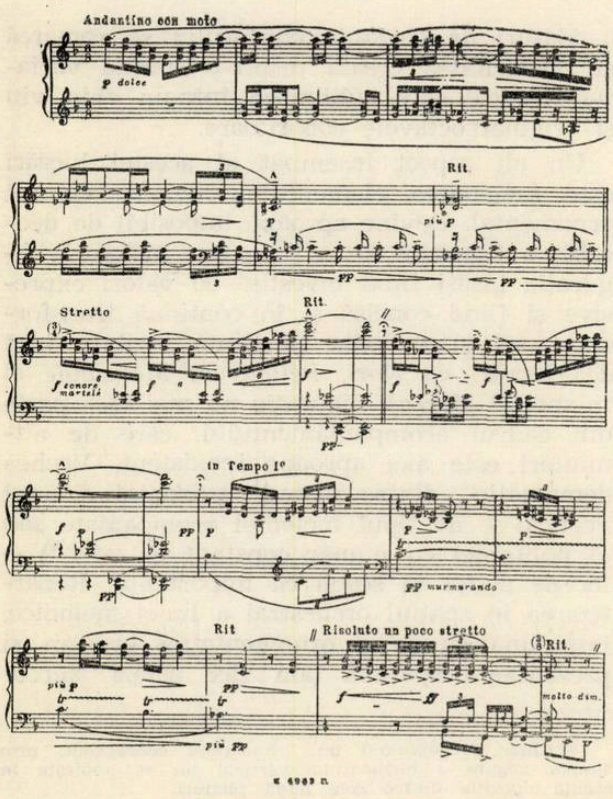
Un alt aspect însemnat al acestei lucrări este fuzionarea elementului melodic cu cel ornamental. Devine aproape imposibil de deosebit o figuraţie de o linie pur melodică, figuraţia însăşi fiind învestită cu valori expresive şi fiind concisă şi în continuă transformare, ca şi melodia (tendinţă vizibilă încă din lucrări ca *Nori*, *Pélléas et Mélisande* şi în special *Marea*). Figuraţia nu mai face parte din cadrul acompaniamentului, care de altminteri este aici aproape inexistent. Vechea demarcaţie dintre planul orizontal şi cel vertical — de tipul melodiei acompaniate sau al polifoniei cu număr constant de voci *) — începe astfel să scadă ca importanţă. Repartizarea în spaţiul orchestral a liniei melodice, împreună cu ea a ornamentaţiei precum şi prezentarea spaţială (am zice astăzi stereo-

*) Chiar presupunînd un linearism consecvent, prin simpla negare a elementului vertical nu se abolește în esență opoziția dintre cele două planuri.

fonică) a unor structuri acordice, au drept consecință un nou mod de a crea percepția auditivă. Fiind egal distribuită în toate sectoarele orchestrei, (inclusiv percuției i se încredințează nuclee tematice), substanța sonoră, a cărei desfășurare continuă am arătat-o, capătă un caracter deosebit de omogen și în ce privește plasarea în spațiu.

Problema unificării îl preocupă pe Debussy în continuare. În *Studiile pentru pian* scrise în anul 1915 el își concentrează atenția asupra omogenizării spațiului sonor pe baza cîte unui element constant. Astfel există studii în terțe, în cvarte, în sexte, etc. — pagini depășind cu mult funcția didactică — care, datorită construcției lor pe un singur interval, ajung la unificarea dorită. Dacă studiul în sexte i-a permis compozitorului să se mențină într-o lume armonică mai familiară (înrudită cu armonia funcțională bazată pe acorduri de terțe), studiul în cvarte realizează un climat sonor inedit, dezvăluind nuanțe noi ale unor realități sufletești neexprimate înainte. Structuri din cele mai diferite, traducînd impetuozitatea alături de contemplație, veselie senină alături de melancolie, succedîndu-se brusc, aparent fără legătură, se omogenizează tocmai datorită prezenței — sub toate formele și pretutindeni — a intervalelor de cvartă. (Uneori pe lîngă cvarta perfectă apare și cea mărită, cu un sens expresiv precis). Iată cîteva structuri în care cvartele sînt folosite sub diverse aspecte.

În ciuda diversității lor de factură și rolului psihologic diferit pe care îl întruchipează, ele



se constituie într-un tot unitar datorită intervalului generator.

Din multiplele fațete ale creației lui Debussy, din numeroasele aspecte înnoitoare cu care acesta a îmbogățit arta muzicală, ne-am oprit asupra unui singur aspect. Tendința compozitorului de a închega o logică muzicală de tip nou, izvorîtă din necesitatea afirmării unei gîndiri melodice care depășea granițele tradiționale, apare, privită din perspectiva timpului, ca una din cele mai de seamă contribuții ale sale la lărgirea arsenalului de mijloace expresive ce stă la îndemîna creatorilor. Pornind în mare măsură de la premizele unor culturi și concepții muzicale diferite de cea clasică (școli naționale, folclor exotic, muzică veche), Debussy a reușit să integreze elementele provenite din aceste surse variate într-o artă cu importante aspecte înnoitoare, care a avut un răsunet îndelungat asupra dezvoltării ulterioare a muzicii.

Dacă compozitorii din generația imediat următoare lui Debussy au asimilat în special aspectele modale, armonice, orchestrale — în genere coloristice — ale artei sale, sensurile mai adînci ale gîndirii sale muzicale s-au dezvăluit treptat și și-au găsit continuarea cu decenii mai tîrziu.

Valoarea soluției lui Debussy în ce privește integrarea unui melos incompatibil cu rigurozitatea gîndirii armonice și arhitecturale tradiționale s-a verificat și prin creația altor compozitori care, pe drumuri diferite dar plecînd de la unele premize asemănătoare, au ajuns la analogii evidente. În cazul școlii românești de compoziție sînt interesante de remarcat trăsăturile asemănătoare ce se desprind concludent din drumul creației lui George Enescu. Pornind de la aspectul *parlando-rubato* din unele genuri ale folclorului nostru, Enescu ajunge — după un îndelungat proces de generalizare artistică — la crearea unei substanțe muzicale care evoluează lent și continuu, căpătînd aspecte mereu variate (și fiind lipsită de opozițiile unor elemente clar delimitate sau de contraste după metode clasice). Analogia este limpede : deși omogenizarea spațiului muzical se face pe baza unei eterofonii speciale și a unei ultratematizări — care determină structura muzicală pînă în detaliu — continua devenire a muzicii enesciene trezește în sufletul nostru ecouri întrucîtva asemănătoare și lasă o impresie finală înrudită.

În peisajul începutului de secol XX, Debussy rămîne ca o figură de primă importanță care prin opera sa, a deschis perspective noi, indicînd posibilități multiple creatorilor care se vor strădui, mai departe, să îmbogățească arta contemporană, să-i lărgească necontenit orizontul.

George Ștephănescu

de IULIU C. SPIRU [1])

Scrutînd peisajul înfloritor al vieții noastre muzicale de azi, cu greu ne putem imagina cîte adversități, cîte piedici, cîtă neînțelegere au întîmpinat înaintașii muzicii noastre, care, în a doua jumătate a veacului trecut și în primele decenii ale secolului nostru, și-au consacrat activitatea dezvoltării culturii muzicale naționale.

Ținînd seama de condițiile istorice vitrege în care și-au desfășurat activitatea fondatorii primelor noastre instituții muzicale și creatorii celor dintîi compoziții românești, avem o înaltă datorie să perpetuăm amintirea și să cultivăm moștenirea artistică a acelora care, însuflețiți de o sinceră și adîncă dragoste pentru patria și poporul lor, au muncit și au luptat fără preget împotriva ignoranței, nepăsării și tendințelor antipopulare ale fostelor guvernări burghezo-moșierești, pregătind calea minunatelor realizări ale artei românești de care, pe bună dreptate, ne putem mîndri astăzi.

Născut în anul 1843, la București, Stephănescu primește încă din anii copilăriei o temeinică educație muzicală, fapt care îl determină să se înscrie — după ce urmează cursurile școlilor de la Sf. Sava — la Conservatorul din București, abia întemeiat în acel moment — toamna anului 1864.

Absolvind în chip strălucit cursurile conservatorului, distins cu medalia de aur, tînărul muzician pleacă la Paris, unde avea să-și desăvîrșească pregătirea, sub îndrumarea unor muzicieni ca Ambroise Thomas, François Auber, Henri Reber și alții.

În timpul sederii sale în capitala Franței, a cunoscut îndeaproape frămîntările social-politice care au culminat în 1871 cu actul revoluționar al Comunei din Paris, și cu instituirea primului guvern revoluționar al clasei muncitoare din istoria lumii. Este neîndoielnic că aceste evenimente au exercitat o puternică înrîurire asupra concepției lui George Stephănescu, determinînd atitudinea umanitaristă și progresistă, prin care s-a distins în tot timpul vieții sale.

După întoarcerea sa în țară, — în 1872 — Stephănescu este numit profesor de canto la Conservatorul din București. Începînd din acest moment, viața lui se confundă cu însăși evoluția vieții muzicale românești a epocii.

Profund atasat de arta și de profesiunea sa de pedagog, el își concentrează toate forțele asupra principalului țel al activității sale: acela de a ridica muzica românească la nivelul muzicii din alte țări cu o tradiție culturală mai veche.

În acest scop, G. Stephănescu se dedică cu pasiune formării unui număr mare de cîntăreți de talent, chemați să lupte pentru înființarea unei opere românești — cea mai arzătoare dorință a muzicienilor români de pe vremea aceea.

Totodată însă, G. Stephănescu fusese nevoit să întreprindă o vastă acțiune în vederea îmbunătățirii învățămîntului muzical. Ridicîndu-se împotriva principiilor și metodelor învechite, G. Stephănescu condamnă diletantismul și lipsa de răspundere a unora dintre membrii corpului didactic, denunțînd de asemenea cu vehemență obiceiul oficialităților de atunci, de a aproba înființarea unor clase, nu pentru necesități reale, ci de dragul anumitor persoane protejate. În același timp el prezintă un proiect amănunțit în vederea reorganizării învățămîntului pe baze științifice, proiect ce avea să fie tradus în viață după îndelungate lupte și eforturi.

Fără a-și întrerupe activitatea de profesor, trei ani mai tîrziu, adică în 1875, George Stephănescu își asumă postul de maestru compozitor al Teatrului Național, de care, pe atunci, era legată și funcția de director și dirijor al orchestrei teatrului.

Dar pentru a putea înțelege și aprecia amploarea și însemnătatea activității desfășurată de G. Stephănescu în această funcție, trebuie să ne reamintim în ce stadiu se găsea viața muzicală a capitalei pe la mijlocul veacului trecut.

Teatrul muzical, adică opera și opereta, fuseseră cultivate exclusiv de către trupele de operă italiene ce veneau cu regularitate în țară, bucurîndu-se de sprijinul larg al așanumitei „lumi mondene" bucureștene, cît și al oficialității, care susținea aceste ansambluri ambulante cu subvenții de-a dreptul fabuloase.

[1] Autorul prezentului articol, stins din viață recent, s-a făcut cunoscut prin monografia „Joseph Haydn", prin numeroase prezentări muzicale în programele de sală ale Filarmonicii de stat „George Enescu" din București și ale Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., în presă și în emisiuni radiofonice. Contribuția muzicologică a lui Iuliu C. Spiru se remarcă în genere prin competență profesională, claritatea expunerii, printr-un stil viu și atrăgător. (n. red.).

Pus în condiţii de netă inferioritate faţă de trupele străine de operă — deseori doar înjghebări cu scop comercial — teatrul romînesc făcea tot posibilul spre a satisface gustul şi exigenţele publicului, care manifesta o deosebită atracţie pentru spectacolul muzical. Neavînd cîntăreţi capabili să susţină roluri de opere, conducătorii Teatrului Naţional au recurs la o soluţie intermediară, încetăţenind spectacolul dramatic însoţit de muzică de scenă şi introducînd în repertoriu aşa-numitul vodevil, adică un spectacol de un gen mai uşor, amestecat cu momente muzicale, alcătuite din romanţe, cantonete, arii şi scurte intermedii instrumentale. Rareori concepută de compozitorii noştri, muzica acestor vodeviluri reprezenta de cele mai multe ori o simplă înşirare de melodii cunoscute din diferite opere străine, cuprinzînd uneori şi cîntece şi dansuri populare culese de la lăutarii noştri.

Preluînd conducerea orchestrei Teatrului Naţional, George Stephănescu caută să realizeze un progres în ce priveşte repertoriul instituţiei. În acest scop el susţine din răsputeri eforturile creatoare ale muzicienilor noştri înaintaşi, promovînd reprezentarea unor lucrări dramatice de profunzime cu o muzică de scenă originală, special compusă pentru ilustrarea respectivelor piese. Spre a da un bun exemplu şi a contribui cît mai mult la ridicarea nivelului spectacolelor teatrale cu muzică, G. Stephănescu scrie muzica de scenă la un mare număr de piese din repertoriul romînesc şi universal.

După zece ani de muncă asiduă, răbdătoare, G. Stephănescu se vede înconjurat de o pleiadă de cîntăreţi de mare valoare, mai toţi elevii săi, şi astfel, în ciuda neîncrederii, a nepăsării clasei stăpînitoare, păşeşte la înfiinţarea primei trupe romîneşti de operă.

Cu preţul unor imense eforturi şi sacrificii, ansamblul format şi condus de G. Stephănescu, susţine, *în 1885*, primul spectacol de operă interpretat exclusiv de cîntăreţi romîni şi cîntat în întregime în limba romînă.

Elogiind realizarea lui Stephănescu şi a cîntăreţilor adunaţi în jurul său, presa timpului scrie : „Teatrul nostru Naţional intră într-o nouă fază. Opera romînă este constituită şi s-a manifestat pentru prima oară în mod victorios, nemaifiind nevoită a împărţi scena primului nostru teatru cu trupa italiană".

Neputînd ignora succesul cîntăreţilor romîni şi părerea unanimă a opiniei publice, guvernul s-a văzut obligat să acorde un sprijin oarecare noii formaţii. Dar, în timp ce artiştii italieni primeau de la guvernul romîn salarii variind între 2.000 şi 6.000 lei lunar, cîntăreţii autohtoni erau plătiţi doar cu 300 pînă la 400 de lei.

Tratînd cu dispreţ pe artiştii romîni şi alocînd sume de-a dreptul derizorii pentru cheltuielile de montare, exponenţii clasei stăpînitoare au pricinuit destrămarea noului ansamblu după o singură stagiune, lăsînd ca scena primului teatru al ţării să fie din nou ocupată de trupe străine.

Urmările acestei atitudini a oficialităţilor de atunci au însemnat o adevărată catastrofă pentru arta lirică romînească abia născută. Lipsa de perspective în dezvoltare pentru atîţia tineri cîntăreţi a făcut ca artiştii cei mai valoroşi, ca de pildă Grigore Gabrielescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Maria Demetrescu şi puţin mai tîrziu, marea cîntăreaţă Hariclea Darclée, să se expatrieze cucerind răsunătoare succese pe cele mai mari scene ale lumii, dar văduvind viaţa muzicală romînească de aportul lor preţios.

În ciuda acestei înfrîngeri, George Stephănescu nu renunţă totuşi la ideea unui teatru liric romînesc şi, adunînd în jur pe elevii săi ce-au mai rămas în ţară, întemeiază „Asociaţia lirico-dramatică", izbutind, cu mari sacrificii materiale personale, să dea între 1889 şi 1892 circa 30 de spectacole de operă şi operetă care au dovedit cu prisosinţă viabilitatea şi valoarea ansamblului.

Oficialităţile însă nu s-au învrednicit nici de data aceasta să sprijine eforturile eroice ale artiştilor romîni. Denunţînd cosmopolitismul burghezo-moşieresc care se ploconea în faţa tuturor manifestărilor trupelor străine de operă, elogiind năzuinţele poporului către o artă naţională, G. Stephănescu condamnă indiferenţa oficială, adresîndu-se opiniei publice prin nenumărate articole şi prin memorii înfăţişate direct parlamentului.

Cu tot insuccesul acestor acţiuni, care i-au adus doar duşmănia forurilor conducătoare. G. Stephănescu nu dezarmează nici de astă dată. În pofida vîrstei sale înaintate, continuă o vastă activitate în toate domeniile muzicii. iar în 1905 va organiza, împreună cu Eduard Wachmann, asociaţia corală intitulată *„Cercul artistic muzical"*, ce avea să aducă, ani de-a rîndul, o însemnată contribuţie la răspîndirea creaţiei corale romîneşti.

Cu toate că strădaniile lui G. Stephănescu de a crea un teatru liric romînesc au fost sistematic zădărnicite, el a avut totuşi satisfacţia de a se putea încredinţa că eforturile sale nu fuseseră inutile. Puţină vreme înainte de a se stinge din viaţă, artistul a avut bucuria de a-şi vedea visul împlinit cînd Opera Romînă, înjghebată de un grup de cîntăreţi entuziaşti, a fost recunoscută, însfîrşit, ca instituţie de stat.

Preţuind munca sa plină de abnegaţie, istoria muzicii noastre îi recunoaşte meritul de

a fi fost principalul factor în lupta pentru făurirea teatrului liric romînesc.

Dar cu toată activitatea sa atît de bogată în realizări, atît pe tărîmul pedagogiei muzicale, cît și în domeniul artei interpretative și al muncii obștești G. Stephănescu a mai găsit suficientă energie pentru o vastă și multilaterală muncă creatoare.

Îmbrățișînd mai toate genurile și formele muzicii instrumentale și vocale, opera lui numără peste 600 de lucrări, dintre care multe au o deosebită însemnătate în dezvoltarea artei muzicale din țara noastră. Pe lîngă numeroasele lucrări destinate teatrului muzical, creația lui Stephănescu cuprinde un mare număr de piese pentru pian și lieduri scrise pe versurile celor mai de seamă poeți ai poporului nostru. Adînc pătrunse de spiritul muzicii populare, aceste compoziții oglindesc cu putere dragostea și atașamentul autorului față de sentimentele și tradițiile cele mai scumpe ale poporului său.

Meritul principal al lui G. Stephănescu este acela de a fi acordat o atenție deosebită muzicii simfonice și de cameră, care pe vremea lui fusese foarte rar abordată de compozitorii romîni. Astfel, pe lîngă un șir apreciabil de lucrări pentru diferite ansambluri de cameră, G. Stephănescu a compus încă din anul 1869, o simfonie — prima lucrare de acest gen în istoria muzicii romînești. Dacă această simfonie, concepută pe vremea studiilor, vădește puternica influență a modelelor clasice, în schimb cealaltă lucrare simfonică amplă a lui G. Stephănescu, cunoscută sub titlul de „Uvertura națională", se distinge prin tendința spre originalitate, fiind socotită, pe bună dreptate, ca o însemnată realizare a simfonismului romînesc din prima fază a dezvoltării sale.

Conștient de valoarea și importanța folclorului, Stephănescu și-a construit compoziția din melodii concepute în stilul, în spiritul muzicii noastre populare, oferind astfel primele exemple de folosire creatoare a elementelor folclorice în cadrul marilor forme simfonice, în țara noastră.

Artist cetățean în sensul cel mai propriu al noțiunii, Stephănescu a dat o emoționantă pildă de dragoste față de cauza poporului în mijlocul căruia s-a născut. Prin valoarea creației sale, pătrunsă de o sinceră și caldă simțire, prin patriotismul înflăcărat care l-a îndemnat să militeze pentru realizarea marilor idealuri ale culturii romînești, din veacul trecut, prin atitudinea dîrză, combativă de care a dat dovadă în lupta sa împotriva închistării, superficialității și cosmopolitismului burgheziei, George Stephănescu și-a cîștigat un loc de seamă în istoria culturii romînești.

Aspect de la festivitatea de închidere

Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice

de IOSIF HERȚEA

Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice se înscrie la loc de cinste în șirul acțiunilor concrete întreprinse de Guvernul Republicii Populare Romîne în scopul destinderii încordării internaționale, pentru crearea unei zone a păcii în Balcani, pentru prietenie și pace între popoare. Festivalul a fost organizat de către Comitetul național Romîn pentru Consiliul Internațional de Muzică Populară, Institutul de Folclor, Casa Centrală a Creației Populare și alte instituții culturale.

Numeroasele manifestări care au avut loc în cadrul festivalului au fost menite să facă cunoscut unui public cît mai larg tezaurul de valori artistice născute și păstrate în sînul popoarelor din cele șapte țări participante la sărbătoare*), diversitatea de forme și unitatea structurală pe care o dovedește folclorul în această zonă.

Timp de o săptămînă — începînd cu cortegiul artiștilor populari pe străzile Bucureștilor și terminînd cu uriașa „horă a popoarelor balcanice" de pe scena Sălii Palatului R.P.R. —, în cîte două și trei spectacole pe seară, s-au făcut cunoscute minunate pagini de creație populară. Participanților (peste 500) li s-a oferit de asemenea prilejul de a vizita Capitala, iar celor 36 de specialiști, invitați să urmărească festivalul, prilejul de a cunoaște, prin audiții, prezentări de materiale, vizionări de filme documentare și discuții științifice, activitatea Institutului de Folclor și bogăția folclorului nostru.

Festivalul avea datoria de a soluționa o problemă dificilă: aceea de a prezenta cît mai cuprinzător și în forme cît mai autentice folclorul țărilor respective și în același timp, de a contura un spectacol unitar și atrăgător. Avem convingerea că în majoritatea cazurilor rezolvarea a fost fericită.

Formația R. P. Albania a prezentat un program variat. Cîntece tradiționale în stilul vocal propriu regiunilor muntoase, cu sunete hăulite și bogat ornamentate („Chemarea munților"), un cîntec epic în felul baladelor noastre antifeudale (Cîntecul lui Halil Gași), genul liric „echiara" corespondentul doinei romînești, o melodie păstorească cîntată din „zumara" (un foarte vechi fluier cu ancie), iar tenorul Ibrahim Tukay a interpretat cîntece din repertoriul nou al satelor. Echipa de dansuri ne-a încîntat cu grațiosul dans al fetelor din Tropoia cu acompaniament exclusiv de „daul" (tobă mare de origine turcească atîrnată de trup și lovită pe una din membrane cu o nuia iar pe cealaltă cu un fel de mai), cu dansurile fecioresti din regiunea Devol în care dinamismul și forța se îmbină cu lirismul. În sfîrșit, două compoziții coregrafice inspirate din folclor: „Dansul vulturilor" și „Culesul castanelor" jucate cu multă vioiciune.

Spectacolele formației din R. P. Bulgaria s-au caracterizat prin varietatea și calitatea artistică a pieselor, instrumentelor și costumelor, prin mult bun simț în intervenția regizorală. Grupul de dansatori „Șredeț" ne-a prezentat un buchet de dansuri din mai toate regiunile țării — Pernik, Tracia, Dobrogea, reg. apuseană — sau dansuri de răspîndire generală, cum sînt „Brîurile" (cu figuri de dans, ținută, ritm și formule melodice mult asemănătoare celor din Muntenia, Oltenia) și „Răcerița". Acompaniamentul muzical a întrunit, în formații variate, instrumente caracteristice: fluierul, cavalul, gaida (cimpoiul), gădulka (vechi instrument cu arcuș din familia „Kemange"-ului turcesc, înlocuit mai tîrziu cu vioara), tambura (un soi de cobză), daulul. Metrica dansurilor este de tip aksak („bulgăresc") cu trei sau patru timpi inegali. Repertoriul de cîntece a cuprins în majoritate doine și cîntece de joc de un lirism pătrunzător, cu emisiuni vocale specifice, bogat ornamentate, cu acompaniament melodic (paralel sau eterofonic) al cavalului și cimpoiului.

Ansamblul cipriot „Edon" înființat cu un an în urmă, ne vizitează țara pentru a doua oară. Cîntecele și dansurile interpretate se caracterizează printr-o mare sobrietate și simplitate. Unele simbolizează diverse procese ale muncii casnice sau agricole. Ele reprezintă folclorul uneia din cele cinci zone etnografice ale Ciprului — insula Karpatos. Dansul haiducesc „Zeibekikos" se aseamănă cu fecioreștile din Ardeal nu numai muzical, ci și ca tehnică de joc (detașarea jucătorilor unul față de altul, mîinile ridicate, lovituri cu palma pe carîmbii cizmei, caracter atletic) însă într-o mișcare mai lentă.

„Panegyris" este numele ansamblului din Grecia care a prezentat un spectacol bogat în cîntece, dansuri și costume. O caracteristică generală a dansurilor este mișcarea nu prea vioaie, cu pași „măsurați", din care se degajă multă demnitate. Ele sînt acompaniate vocal și instrumental (dialog între un solist și jucători sau între bărbați și femei). De factură deosebită sînt dansurile din Creta sau cele din Pontos, în majoritate amintind vechile dansuri războinice, acompaniate de instrumentiști cu „lyră" și cimpoi, care la rîndul lor, dansează în fața coloanei de jucători. Lyra este un vechi instrument popular cu arcuș, din familia „Kemange"-ului, cu cutia de rezonanță foarte îngustă, cu o singură poziție a mîinii pe tastieră. Stilul melodiilor de joc cîntate la acest instrument amintește pe acela al „ceterașilor" din Oaș. Au fost prezentate apoi cîntece și dansuri ceremoniale și de carnaval, în care sînt evidente puternice simboluri patriotice. Cvartetul vocal din Chefalonia a cucerit în mod deosebit admirația spectatorilor cu prelucrări de cîntece populare asemănătoare serenadelor italiene de pe coastele Adriaticei.

Din Italia s-a prezentat *Camerata dei Canterini Romagnoli*, grup coral de amatori din ținuturile Ravenei. Repertoriul lor a cuprins prelucrări de cîntece populare din Romagna: cîntece de dragoste, de muncă, umoristice și de joc în care un grup restrîns, desprinzîndu-se de cor,

*) R. P. Albania, R. P. Bulgaria, Cipru, Grecia, Italia, R.P.F. Jugoslavia, R. P. Romînă.

evoluează în dans. Grupul folcloric muncitoresc „Cantocronache" din Torino, format din Margot, Fausto Amodei și Adriana Amedei, sub conducerea lui Sergio Liberoruci, a prezentat un program de cîntece revoluționare ilustrînd istoria mișcării muncitorești italiene de la 1900 pînă în zilele noastre. Textele aparțin unor poeți sau intelectuali atașați mișcării proletare sau unor autori anonimi. Tematica repertoriului a fost împărțită pe trei mari perioade : de la 1900 pînă la instaurarea fascismului în 1922 (cîntecele evocă începutul luptelor greviste, exilul revoluționarilor sau ororile războiului în melodii senine ce contrastează expresiv cu amărăciunea versurilor), de la 1922 pînă în 1945 (tema predominantă o constituie lupta împotriva fascismului : cîntece dedicate victimelor terorii fasciste, un cîntec al brigăzilor din Spania în care răsună ca un avertisment lozinca „Astăzi în Spania, mîine în Italia" și cîntece ale partizanilor italieni „Bella Ciao", „Bandiera nera", sau impresionanta poveste a „Partizanului necunoscut"). Din ultima perioadă, de avînt a mișcării greviste, am ascultat „Cîntecul de la Michelin", „Cîntecul bastonului" care au fost cîntate pentru prima oară de autorii lor în fruntea muncitorilor greviști sau demonstranți, sfidînd amenințările poliției. In sfîrșit, un cîntec dedicat muncitorilor spanioli care se încheie cu frumoasele versuri : „Popor al Spaniei / Fii gata să cînți / Căci poporul care cîntă / Nu va pieri niciodată. Ansamblul a cucerit, prin calitatea repertoriului și a interpretării totala simpatie și admirație a spectatorilor.

De mare succes s-a bucurat formația de dansuri bărbătești din ansamblul „Uniunii folcloriștilor din Jugoslavia". Jocurile din Macedonia evocă lupta grea împotriva asupritorilor și se caracterizează prin mișcări lente ale piciorului îndoit din genunchi, cu acumulare treptată de forță, călcînd apoi greu în accentele asimetrice ale „tupanului" (daul) în timp ce „zurla" (instrument cu ancie, de origine orientală) intonează o melodie prelungă, improvizatorică. Dansul se accelerează brusc spre sfîrșit, izbucnind într-un iureș de mișcări pline de virtuozitate. Cealaltă formație de dansuri, mixtă, a prezentat o serie de jocuri din Slovenia și Serbia și o suită de cîntece și dansuri ale partizanilor, în care jucătorii își cîntă melodia, acompaniați de o formație instrumentală. De un efect deosebit a fost cîntecul diafonic din Zlatibor : melodia se desfășoară pe cîteva sunete în intervale armonice de cvintă, terță, secundă mare și mică, tinzînd către un unison lung, neîntrerupt decît de respirația alternativă a interpreților și accentele respective.

Țara noastră a avut un loc de cinste în programul general al spectacolelor, participînd cu un număr mare de formații și soliști cuprinzînd aspecte diverse ale fenomenului folcloric, în interpretarea unor artiști neprofesioniști.

Jocul popular romînesc a fost reprezentat de călușarii din Frumoasa—Zimnicea, formația de dansuri din Oaș, dansatorii din Săcalul de Pădure (Regiunea Mureș—Autonomă Maghiară) ș.a. Depășind vechea semnificație rituală, Călușul este o suită foarte bogată de jocuri bărbătești de o mare virtuozitate, constituind un izvor nesecat de sugestii coregrafice. Avînd elemente comune cu jocuri de același tip ale popoarelor balcanice, formează totuși un fenomen particular și unitar. Un succes bine meritat a avut și jocul cîntat al fetelor din Căpîlna (Reg. Mureș—Autonomă Maghiară). Intre ritmul binar al pașilor și cel de tip aksak al melodiei se stabilește un raport puțin obisnuit, la care se adaugă „înghițirea" sistematică a unor formule de cadență sau fraze întregi. Avem astfel imaginea unui dans de o nebănuită măreție și eleganță. Manifestările artistice din cadrul sărbătorilor calendaristice de iarnă, au găsit în formația din regiunea Suceava un ilustrator plin de umor și pitoresc. Gama de instrumente muzicale populare, a trecut de la solzul de pește, și tilincă (fluier fără dop și fără nici un orificiu pentru degete) pînă la instrumentele complexe ale diverselor formații de acompaniament. Doina și cîntecul cu marea lor bogăție

Sus : **Cvartetul vocal din Chefalonia (Grecia)** ; Mijloc : **O formație din Cipru** : Jos : **Soliste din R. P. Bulgaria**

Formație din R. P. F. Iugoslavia

de conținut muzical și literar, au avut un loc de cinste în programul nostru. Remarcăm în mod deosebit grupul de fete din comuna Bătrîni-Teleajen, care a dovedit vitalitatea și puterea creatoare a poporului nostru prin cîntecele de viață nouă, cu o factură muzicală și vocală originală.

★

Spectacolele festivalului au prilejuit, printre altele, un prețios schimb de experiență pentru instructori și regizori de formații artistice populare în folosirea cu pricepere a sugestiilor oferite de materialul documentar, pentru evitarea denaturării valorilor autentice de creație populară.

De asemenea, varietatea programului general a constituit un prilej de interesante observații științifice.

Desigur că numai pe baza faptelor de folclor prezentate în spectacole nu se pot trage concluzii definitive în ceea ce privește originalitatea sau unitatea de simțire și manifestare artistică a popoarelor balcanice și din zona Mării Adriatice. Există totuși posibilitatea de a desluși cîteva fire de urzeală din țesătura minunat înflorată a meșterilor anonimi din această parte a lumii și de a lumina orizontul cercetărilor viitoare.

Privită pe hartă, Peninsula Balcanică se arată dominată de relieful brîului de munți ce se adună din Apus, Miazănoapte și Răsărit într-un singur trunchi coborîtor în Marea Egee. Cele două categorii geografice — una de legătură și penetrație, prin numeroasele depresiuni, și alta de izolare în formațiunile muntoase — au înlesnit stabilirea caracterului de tranziție între cele trei continente vecine (cum au fost civilizațiile: preelenică din Creta, elenică și, mai tîrziu, cea bizantină) și de conservare a unor trăsături particulare. Imprejurări istorice similare (migrațiunea unor popoare nordice, în special slavii descălecători, stăpînirea romană sau dominația otomană) prin care a trecut populația străveche, de origine getotracă, greacă sau latină, multiplele relații politice, economice și culturale, asimilările reciproce de populație etc., au determinat de-a lungul veacurilor ivirea unor trăsături comune. Geneza etnică diferită, limba și factorii de natură psihică au conturat variate trăsături naționale. In acest chip apar în folclor cîteva elemente comune, a căror origine poate fi repartizată pe „straturi" istorice: antic, bizantin, stăpînirea otomană, luptele pentru independență națională ș.a.m.d. [1]). Așa sînt:

— motive literare general răspîndite (d. p. „jertfa zidirii"), nume de eroi ai baladelor („Novac", „Gruia", „Doicin") tema haiduciei antifeudale, antiotomane;

— caractere generale din punct de vedere coregrafic: formația de coloană mixtă, în cerc și semicerc, cu un „vătaf" conducător, figuri de joc executate mai mult cu partea de jos a picioarelor, ținuta mîinilor (pe umeri, în brîu), jocuri bărbătești de tipul Brîurilor ciobănești sau haiducești, denumiri asemănătoare ca „hora", „hors" (bulgari), „Kola" (la sîrbi), „xocos" (la greci), desemnînd același tip de joc;

— ritm și metrică asemănătoare (răspîndirea generală a așa numitului ritm „aksak");

— structuri modale asemănătoare sau identice (un anumit tip de scări prepentatonice, pentatonice, sau mai ample, cu substrat pentatonic, moduri cromatice „bizantine");

— formule melodice și chiar melodii întregi identificabile ca variante ale aceluiași tip melodic;

— procedee de creație, specii muzicale comune („cîntecul lung" improvizatoric);

— un stil polifonic aparte (diafonia cu insistență pe intervale de secundă mare și mică);

— instrumente muzicale populare vechi ca: fluierul, cavalul, „zurna" (sau „zurla"), cimpoiul („gaida"), gădulka („țibulca" și „lira"), cobza („lăut", „tambura"), daulul („tupanul");

— elemente de port popular (iței, cureaua lată, căciula conică, fesul, marama, iia, fota, materiale, țesătură și ornamentație asemănătoare sau comune).

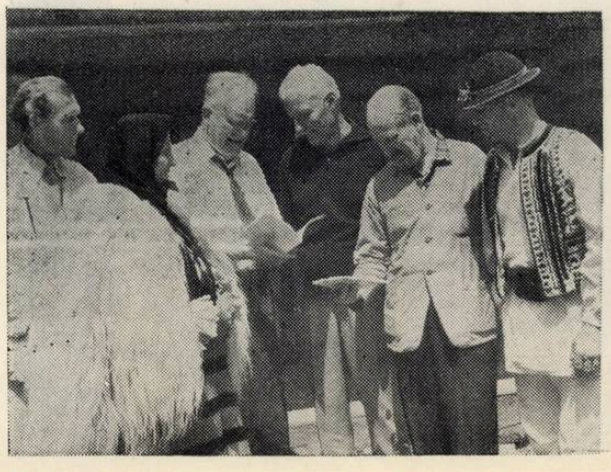
In cadrul festivalului au avut loc și manifestări cu caracter științific: specialiști străini (printre care prof. dr. E. A. Cherbuliez, prof. W. Rhodes, vicepreședinți ai comitetului Executiv al C.I.M.P., M. Karpeles, secretar C. E. al C.I.M.P., G. Nataletti, director al Conservatorului din Roma, oaspeți din Anglia, R.P. Bulgaria, Canada, R.F.G., R.D.G., R.S. Cehoslovacă, S.U.A. și alte țări) s-au întîlnit cu folcloriștii noștri. Intr-o atmosferă de cordialitate au avut loc schimburi de păreri și discuții principiale în jurul unor probleme ca „Polifonia populară în zona Balcanilor și a Mării Adriatice", „Creația colectivă", „Colaborare științifică interbalcanică", „Dicționar de folclor".

In curtea unei locuințe țărănești de la Muzeul Satului, oaspeților le-au fost prezentate, în exemple vii, și alte aspecte caracteristice ale folclorului nostru (cîntece tradiționale antifonice din regiunea Hunedoara, cîntece ceremoniale polifonice din regiunea Banat, genul baladă și aspecte regionale ale doinei).

La Institutul de Folclor au fost prezentate în trei ședințe consecutive genurile muzicale, repertoriul muzical al obiceiurilor și instrumentelor muzicale ale poporului român, cu o bogată exemplificare pe benzi de magnetofon. In cea de a patra zi, unii oaspeți străini au citit comunicări axate pe diferite probleme legate de specificul folclorului în țările lor. Prezentările și comunicările au fost urmate de întrebări și discuții.

Insemnătatea primului festival de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice este multiplă și complexă, conferindu-i o valoare unică, deoarece semnificației politice, pe care a reliefat-o din plin, i se alătură interesul cultural-științific stîrnit pe plan internațional și mai cu seamă pe plan zonal. S-au deschis în felul acesta perspectivele unor cercetări științifice comparative prin colaborarea folcloriștilor și altor oameni de cultură din aceste țări, ceea ce va aduce un spor considerabil în cunoașterea izvoarelor comune de creație și a trăsăturilor particulare ce caracterizează folclorul fiecărei țări. Astfel se întregește ansamblul colaborărilor multiple dintre țările balcanice în vederea întăririi păcii și prieteniei între popoare.

E. A. Gherbuliez (al treilea de la stînga), W. Rhodes (al doilea din dreapta), vicepreședinți ai comitetului executiv al C.I.M.P. și M. Pop (între ei), director adjunct al Institutului de folclor din București



[1]) Gh. Ciobanu „Despre legăturile folclorice ale popoarelor balcanice", mss.

A 14-a aniversare a Institutului de muzică al Academiei Bulgare de Ştiinţe

Despre apariţia şi dezvoltarea muzicii profesionale în Bulgaria poate fi vorba abea după eliberarea de sub jugul otoman care a durat cinci secole. Sprijiniţi pe tezaurul cîntecelor eroicului popor, primii compozitori bulgari — Emanuil Manolov, Gheorghi Atanasov, Dobri Hristov, Nicola Atanasov — pun bazele muzicii culte bulgare. Opera lor este continuată de cea de-a doua generaţie de compozitori — Pancio Vladigherov, Petco Stainov, Liubomir Pipcov, Filip Cutev, Veselin Stoianov, Marin Goleminov, Asen Carastoianov, Paraşchev Hagiev, Alexandăr Raicev şi generaţia cea mai tînără — Ivan Marinov, Ţvetan Ţvetanov, Dimităr Tăpcov, Vasil Cazangiev şi alţii.

In primele decenii ale secolului XX încep şi cercetările în domeniul teoriei istoriei muzicii şi folcloristicei. Anghel Bucorestliev, Vasil Stoin şi Dobri Hristov conturează direcţiile viitoarelor cercetări. In 1926, Vasil Stoin pune bazele Secţiei de muzică populară de pe lîngă Muzeul Etnografic. Sub redacţia sa se publică culegerile: „Cîntece populare de la Timoc pînă la Vita", „Cîntece populare din Bulgaria de mijloc şi de nord", „Cîntece populare bulgăreşti din Tracia de răsărit şi apus" şi „Cîntece din Rodopii de mijloc". Pe baza acestui material se cercetează apoi unele probleme ale teoriei muzicii populare bulgare.

După 9 septembrie 1944 — data eliberării Bulgariei de sub jugul fascist — s-au creiat condiţii deosebit de prielnice pentru dezvoltarea artei şi ştiinţei muzicale bulgare. Această dată luminoasă din istoria poporului nostru marchează punerea bazelor unei revoluţii în viaţa economică şi culturală. Prin grija Partidului şi a puterii populare încep să funcţioneze un număr de noi institute în diferite sectoare ale ştiinţei. Pentru ca eforturile teoreticienilor muzicali bulgari să fie coordonate şi îndrumate, în anul 1948 se fondează şi îşi începe activitatea pe lîngă Academia Bulgară de Ştiinţe — Institutul de Muzică cu un muzeu. Sarcina fundamentală este aceea de a aduna, publica şi cerceta imensa bogăţie de cîntece ale poporului. de a se studia dezvoltarea culturii muzicale bulgare.

La începutul activităţii sale colectivul Institutului cuprindea doar doi academicieni: Petco Stainov, artist al poporului, unul din stîlpii şcolii componistice bulgare, activist pe tărîm obştesc, şi profesorul Andrei Stoianov, artist emerit, pianist de frunte, pedagog şi compozitor. In anul 1949 sînt numiţi primii colaboratori titulari, iar în anul următor se trece la crearea Institutului şi a Secţiei de muzică populară, înfiinţată de V. Stoin pe lîngă Institutul Etnografic, cu colaboratorii săi ştiinţifici şi cu arhiva sa ştiinţifică. Astfel se conturează două secţii — Muzicală-folcloristică şi Muzicală-istorică. Ulterior se înfiinţează şi Secţia Muzicală-pedagogică.

De-a lungul celor patrusprezece ani de existenţă Institutul de muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Ştiinţe s-a dezvoltat, şi-a mărit numărul cadrelor ştiinţifice, şi-a lărgit baza tehnică. Actualmente lucrează în Institut doi academicieni, patru colaboratori ştiinţifici principali, patru colaboratori ştiinţifici, nouă muzicologi, un critic literar şi personalul administrativ auxiliar. Institutul dispune de aparatură pentru înregistrări muzicale, de o bibliotecă bogată etc.

Institutul de Muzică este condus de un director — academicianul Petcov Stainov — şi de consiliul directorial. Examinarea lucrărilor se face în Consiliul ştiinţific.

In Secţia muzicală folcloristică lucrează doi colaboratori ştiinţifici principali, doi colaboratori ştiinţifici, cinci muzicologi şi un critic literar. Conducător al secţiei este Raina Kaţarova. Sarcina actuală este culegerea integrală a cîntecelor şi melodiilor instrumentale populare, studierea instrumentelor, a dansurilor şi a obiceiurilor populare. Fiecare colaborator ştiinţific lucrează şaizeci de zile pe an în diferite localităţi ale ţării. Actualmente înregistrările se fac cu magnetofoane, iar dansurile populare se filmează. Institutul de muzică deţine o colecţie bogată de 70.000 de cîntece populare şi melodii instrumentale.

Prelucrarea materialului cules este unul din obiectivele cele mai importante. Cîntecele şi melodiile instrumentale se notează după bandă de magnetofon, iar dansurile populare filmate se descifrează cu semne speciale. In arhivă fiecare cîntec popular trebuie să fie inclus în cartoteci după diferiţi indicatori — măsură, grupă metrică, acord, funcţie etc. Pînă în prezent au fost publicate culegerile: „Cîntece populare din regiunile periferice de apus", 656 cîntece, notate de Vasil Stoin, în redacţia Rainei Kaţarova, „Cîntece ale mişcării muncitoreşti bulgare, anii 1891—1944", 352 cîntece, în redacţia lui Nicolae Kaufmann — şi culegerile mai mici: „Cîntece populare despre Rusia" alcătuită de Ivan Caciulev, „Cîntece populare de partizani, anii 1923—1944", alcătuită de Elena Stoin, „Cîntece bulgăreşti contemporane", alcătuită de Elena Stoin şi Ivan Caciulev — şi „Cîntece populare pe o singură voce", alcătuită de Kaufmann. Se află în pregătire editarea culegerilor: „Cîntece populare din Bulgaria de nord-est", vol. I şi II — 2500 cîntece, „Cîntece populare din regiunea Pirin", vol. I şi II — 2400 cîntece, „Cîntece populare din Samocovsco", 1130 cîntece şi „Cîntece bulgăreşti orăşeneşti" — 1630 cîntece.

Munca de cercetare ştiinţifică a secţiei urmăreşte patru direcţii: cîntecul popular, instrumentele muzicale populare, dansurile populare şi obiceiurile populare acompaniate cu muzică. Studiile colaboratorilor din aceste sectoare se publică în „Buletinul Institutului de Muzică". In cele şapte volume apărute pînă în prezent ale „Buletinului" şi-au găsit loc studii asupra anumitor lucrări şi însemnări asupra unor probleme importante din teoria muzicii populare bulgare. Institutul a mai editat şi lucrările teoretice ale lui Alexandăr Motev „Ritmul şi tactul în muzica bulgară" şi „Ornamente în muzica populară bulgară", precum şi a lui Asen Carastoianov „Particularităţi melodice şi armonice ale muzicii populare bulgare"; şi de asemeni studiile „Trei generaţii de cîntăreţe populare" de Raina Kaţarova, „Cîntecul popular contemporan bulgar" de Elena Stoin, „Muzica în viaţa satului meu natal" şi „Insemnări asupra teoriei muzicale şi estetice a poporului" de Hristov Vacarelski „Cîntecul popular pe două voci în Bulgaria", „Cîntecul popular pe trei voci din Costursco" şi „Cîntecele populare din Smoliansco şi Madansco" de Nicolai Kaufmann. In studiile „Măsuri cu timpi prelungiţi în înregistrările folcloriştilor bulgari" de Alexandăr Moţev şi „Manifestări muzical-folclorice ale tîrgului din anul 1892" de Hristov Vacarelski şi Anastas Primovski se dezbat probleme istorico-folcloristice.

In sectorul instrumentelor populare lucrează Ivan Caciulev. In studiile publicate: „Tamburele în Razlgico", „Fluerăritul în satul Sipca", „Clopote ciobăneşti în or. Goţe Delcev", „Viorile (gădulchi) în Bulgaria" şi în lucrarea ştiinţifico-populară „Instrumente muzicale populare bulgăreşti" el face o încercare merituoasă pentru studierea construcţiei, modului de funcţionare, răspîndirii şi folosirii instrumentelor, de cercetare a melodiilor instrumentale.

Cu studiile „Horile populare din satul Hlevene, Loveşco", „Răspîndirea şi variantele unui dans bulgăresc" şi cartea ştiinţifico-populară „Folclor de dansuri bulgăreşti", ultima tradusă în limbile rusă şi engleză, colaboratorul ştiinţific principal, Raina Kaţarova, a pus bazele ştiinţifice ale cercetărilor în acest domeniu. Tot aci pot fi citate şi studiile lui Kaţarova asupra horelor şi jocurilor populare din Dobrogea, Strangea, Bulgaria de nord-vest şi regiunea Pirin.

In ultimul timp, multe din obiceiurile populare însoţite de cîntece dispar treptat. Ca urmare a unor supravegheri asidui asupra lor a rezultat studiul „Lazaruvane" (n. tr. manifestări artistice populare ocazionale de sărbătorirea lui Lazăr) în satul Neguşevo, „Elinpelinsco" de

Elena Stoin, publicat în „Buletinul Institutului de Muzică" și alte articole ale Rainei Kațarova din presa periodică.

În secția muzicală istorică a Institutului de muzică lucrează doi colaboratori științifici principali, un colaborator științific și trei muzicologi. O îndatorire a secției este de a culege documente asupra culturii muzicale a popoarelor ce locuiau pe meleagurile noastre în trecut, din timpul stăpînirii turcești și de după eliberare — arhive ale unor asociații muzicale, uniuni și instituții. Secția dispune de o arhivă cu 4000 de manuscrise ale compozitorilor bulgari, de arhivele personale ale lui Gheorghi Atanasov, Dozri Hristov, Dimitri Nenov, Ștefan Machedonschi, Atanas Badev etc., peste 600 de monumente materiale și exponate de muzeu. Există o cartotecă cu date biografice mai importante asupra vieții și creației a 500 activiști muzicali și compozitori. În bibliotecă se colecționează lucrările compozitorilor și muzicologilor bulgari. Se elaborează o bibliografie completă a creației și gîndirii teoretice muzicale bulgare, se înregistrează lucrări ale compozitorilor bulgari.

Pe baza acestui fond muzical imens decurge munca de cercetare științifică din secție. Aportul ei în ultima analiză va fi clarificarea drumului culturii muzicale bulgare în antichitate, în evul mediu, în timpul stăpînirii turcești, după eliberare și în zilele noastre. În sectorul cel mai lipsit de monumente materiale al culturii muzicale a antichității, sînt publicate în „Buletinul Institutului de Muzică" cercetările colaboratorului științific principal Andrei Andreev — „Contribuții la istoria muzicală a meleagurilor noastre" și „Un vechi sistem sistrom egiptean pe meleagurile noastre", ale Zlatcăi Rachera Morfova, „Descrierea unei orgi antice dirijate", și „Instrumente muzicale antice în descoperirile arheologice din Bulgaria", ale lui Boniu Anghelov, „Relații asupra jocurilor și cîntecelor populare în scrierile vechi bulgărești" și „Relații asupra unor instrumente muzicale din manuscrisele slavone vechi" și ale lui Petăr Detev „Instrumente preistorice de suflat".

Studiile „În problema dezvoltării muzicii creștine bisericești și a influenței cîntecului popular asupra ei", de Venelin Krăstev, „Contribuții în problema cîntecului bisericesc bulgar" de Petăr Dinev, studiile asupra vieții și activității lui Ioan Cucuzel de Lada Brașovanova și „Sinodicul regelui Boril ca monument istorico-muzical" de Ștefan Lazarov, publicate în „Buletin", cercetează probleme din istoria culturii muzicale bulgare din timpul evului-mediu și al stăpînirii turcești.

Printre cercetările asupra vieții muzicale din perioada renașterii bulgare se află „Prima orchestră bulgară", „Compozitori bulgari necunoscuți din secolul trecut", „Asociații profesionale ale muzicanților din Bulgaria de pînă la eliberare" și „Prima orchestră bulgară" ale lui Andrei Andreev; „Prima floare bulgărească" de Avram Litman și „Școala bisericească de canto de la Rila la începutul secolului XIX și reprezentanții ei" de Petăr Dinev, publicate de asemenea în „Buletin".

În domeniul noii istorii muzicale din Bulgaria, lucrările publicate sînt cele mai numeroase. Un merit deosebit pentru aceasta are conducătorul Secției muzicale-istorice, colaboratorul științific principal Venelin Krăstev. În monografii despre compozitorii bulgari Dobri Hristov, Petco Stainov și Svetoslav Obretonov, cercetează viața și creația lor, rolul lor în formarea culturii muzicale bulgare. Urmează monografiile mai scurte despre compozitorii Patraiot Pipcov de Andrei Andreev, Alexandăr Morfov de Venelin Krăstev, Anghel Bucorestliev de Elena Stoin, Emanuil Monolov și Agapia Balareva, Atanas Badev de Liliana Vitanova; studiul lui Venelin Krăstev „Legături istorice ale culturii muzicale bulgare și sovietice", studiul lui Stoian Brașovanov despre cel mai mare culegător de cîntece populare bulgare cu melodii, Vasil Stoin.

După insurecția din Bulgaria de la 9 septembrie s-a creiat posibilitatea dezvoltării tuturor genurilor muzicale. Primele cercetări în acest domeniu sînt „Tendințe în dezvoltarea cîntecului de masă bulgar" de Venelin Krăstev și dizertația lui Pencio Searov „Genul programatic în muzica bulgară".

Este în pregătire „Enciclopedia culturii muzicale bulgare" în care își va găsi loc un bogat material despre compozitori, muzicologi, activiști muzicali, pedagogi și publiciști, despre colectivele de execuție muzicală, asociațiile, uniunile, instituțiile muzicale.

În secția muzicală pedagogică lucrează un academician, un colaborator științific și un muzicolog. Sarcina principală a Secției este cercetarea problemelor din domeniul cîntului școlar, al pedagogiei instrumentale și vocale și a problemelor de fiziologia și psihologia diferitelor activități muzicale. Aci sînt atrași un număr de colaboratori externi cu diferite specialități din pedagogia muzicală. Iată și unele realizări ale lor publicate în „Buletinul Institutului de Muzică"; „Învățătura lui I. P. Pavlov și problemele artei muzicale" de dr. Hristov Uristozov și Trandafil Milanov, „Analiza gîndirii tonale" și „Auzul și formele lui de manifestare și educația lui" de dr. Costa Nicolov, „Formalismul în arta și pedagogia interpretării" și „Principii ale pedagogiei pianistice contemporane" de acad. Andrei Stoianov.

În anul 1955 Secția, împreună cu Ministerul Învățămîntului și Culturii, a organizat prima conferință națională asupra studierii muzicii în învățămîntul de cultură generală. Materialele conferinței au fost tipărite într-o culegere specială editată de Institutul de Muzică.

În presa periodică și zilnică colaboratorii științifici ai Institutului publică articole asupra diferitelor probleme teoretice-muzicale; se apreciază execuția artiștilor și orchestrelor noastre și străine care au concertat. Majoritatea colaboratorilor sînt membri ai grupei naționale de lectorat de pe lîngă Sfatul Național al Organizației Frontului Patriei. Multe din colectivele artistice din țară primesc sprijin practic în dezvoltarea lor prin cîntece și alte materiale indispensabile din partea colaboratorilor Institutului.

Institutul de muzică de pe lîngă Academia de Științe Bulgară ființează de patrusprezece ani. Rolul său de pionier în făurirea culturii muzicale bulgare este considerabil. Urmînd neabătut linia Partidului Comunist Bulgar pentru o legătură mai strînsă cu viața a lucrătorilor științifici, Institutul pentru muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Științe pășește în prima coloană a marșului grandios spre comunism.

PETAR LIONDEV

O nouă operă cehoslovacă „Învierea" de Jan Cikker

În literatura universală există peste două sute de încercări de dramatizare a romanului *Învierea* de Tolstoi. Transpunerea acestui roman în operă constituie un lucru neobișnuit. Autorul noii opere, a cărei premieră mondială a avut loc în cadrul Festivalului muzical „Primăvara la Praga 1962", este compozitorul slovac Ján Cikker.

Ján Cikker (1911) nu este un nume nou în creația de opere. Operele sale *Jánosik*, care zugrăvește eroismul unui haiduc slovac, și *Beg Baiazid*, dedicată patriotismului în lupta împotriva turcilor, au avut succes în țară ca și peste hotare; acum se așteaptă premiera operei *Umbre* scrisă pe baza *Colindelor de Crăciun de Dickens*. Îndată după terminarea operei *Umbre* — cam în anul 1959 — Cikker s-a dedicat cu totul romanului *Învierea* de Tolstoi. După cum afirmă el însuși, Cikker a urmărit să transmită maselor largi o idee profund umană, reliefînd suferințele cauzate oamenilor de egoismul crunt și fără scrupule.

Opera lui Cikker nu urmărește numai soarta Ecaterinei Maslova. În monologuri ample și în intermezzo-uri simfonice ea dezvăluie profunzimea sentimentelor omenești, zugrăvește procesele psihologice. Compozitorul a văzut în

Alena Mikova și Teodor Srubar în opera „Invierea" de Jan Cikker, prezentată în premieră la Teatrul Național din Praga

această formă singurul mod de a evoca atmosfera vastei compoziții a lui Tolstoi. Totodată el a avut grijă să nu devieze de la conținutul romanului. (Numai în final a modificat, în mică măsură, mersul acțiunii).

Teatrul Național din Praga, care a pus în scenă opera, a acordat operei *Învierea* de Cikker o atenție deosebită. Dirijorul Jaroslav Krombholc a stăpînit perfect partitura complexă, iar solista Alena Miková în rolul Ecaterinei Maslova a realizat o performanță extraordinară artistică și muzicală. Partener demn i-a fost Teodor Srubar în rolul contelui Nehliudov. Și celelalte personaje ale dramei interpretate în majoritate de soliști fruntași ai operei, au contribuit la succesul spectacolului. Regia lui Karel Jernek are o concepție justă și atrăgătoare. Sugestive sînt monologurile, rezolvate de regizor cu ajutorul avantajelor scenografiei actuale, moderne. O contribuție de seamă la succesul spectacolului o are decoratorul Zbynek Kolar, care a realizat scena din construcții ingenioase de scări în suspensie.

In general, opera lui Cikker impresionează profund. Este o operă modernă, care confirmă justețea și funcția socială a genului de operă.

Publicul, care a participat la premieră, a apreciat pe bun merit laturile pozitive ale operei. Indată după premieră unii oaspeți străini ai „Primăverii la Praga 1962" au dus tratative cu Ján Cikker cu privire la prezentarea operei peste hotarele Cehoslovaciei. După două săptămîni de la premieră, Editura Alkor din Kassel a anunțat că a apărut această operă, tipărită. *Învierea* de Cikker este, fără doar și poate, un succes al culturii muzicale cehoslovace.

J. HROCH

CONCERTE — SPECTACOLE

„Cavalerul rozelor" de R. Strauss la T. O. B.

In creația unui compozitor există cîteodată momente cruciale, hotărîtoare pentru dezvoltarea ulterioară a acesteia. Un asemenea moment l-a constituit opera *Cavalerul rozelor*, operă care încheie o perioadă în creația lui Richard Strauss. Totodată ea este și punctul de plecare pentru noi lucrări. In acel timp (1909—1910), poemele sale simfonice cuceriseră lumea muzicală, iar operele „Salomeea" și „Elektra" erau frenetic aplaudate de publicul celor mai de seamă scene din lume (Milano, New York, Londra, Viena, Dresda etc.).

Nu facem o greșeală cînd afirmăm că, de fapt, *Cavalerul rozelor* constituie punctul după care compozitorul nu va mai evolua din punct de vedere al concepției, aceasta repetîndu-se, într-un fel sau altul în lucrările ce urmează. Excepție face doar opera *Ariadna la Naxos* (1912), care însă a suferit o serie de prelucrări pînă ce a ajuns în forma ei finală. Ceea ce a urmat — Strauss a scris încă multe opere, balete, muzică orchestrală — n-a mai putut însă atinge culmile creațiilor anterioare.

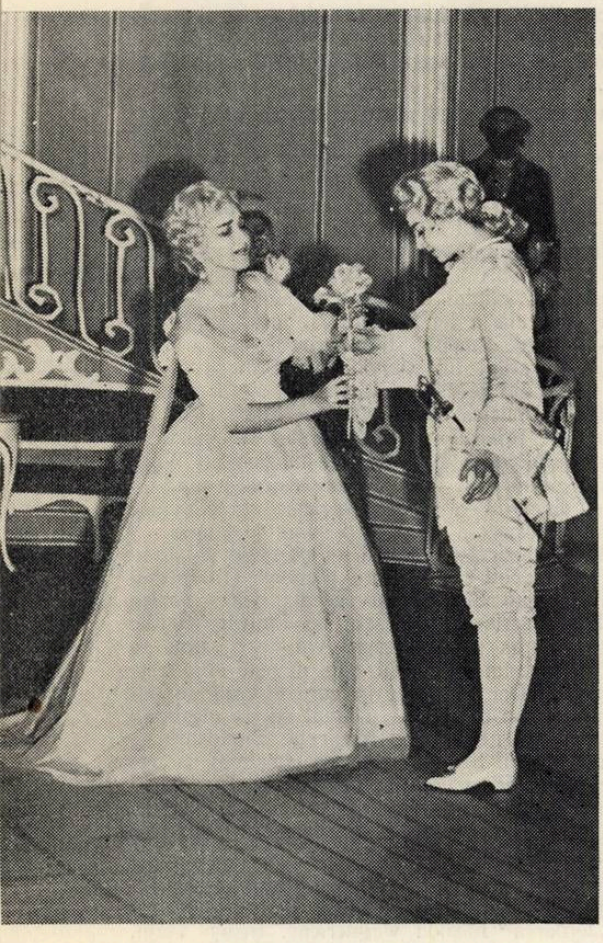
Concepția muzicală a lui Richard Strauss, stilul său au suferit de-a lungul timpului transformări substanțiale. De la maniera în stilul lui Mendelssohn-Brahms — în care au fost concepute primele sale lucrări — la o concepție înrîurită de muzica lui Berlioz și Liszt (mai cu seamă în ceea ce privește programatismul în muzică), pînă la puternica influență exercitată de muzica lui Wagner (în privința tratării și scriiturii orchestrale) pînă la simplicitatea și sinceritatea ideilor muzicale caracteristice unui Mozart, — Strauss a parcurs o serie de etape.

In creația sa muzical-dramatică, el pornește pe drum călăuzit fiind de modelul său Richard Wagner. (In treacăt amintim că la început Strauss nu accepta deloc muzica lui Wagner. Intr-o scrisoare adresată lui Ludwig Thuille el susținea următoarea părere despre Wagner: „Poți să fii sigur că în zece ani nu mai știe nimeni cine este Richard Wagner"). Dar perioada în care autorul se dovedea în muzica sa un epigon — e drept cu un meșteșug impecabil, cu multă fantezie și o inspirație abundentă — a rămas mult în urmă. Strauss devenise conștient că trebuie să-și creeze un drum propriu, nebătătorit. In exploatarea unor noi comori muzicale, el însă nu va refuza cuceririle antecesorilor săi geniali: Berlioz, Liszt, Wagner și, mai pe urmă, Mozart.

In timpul cînd lucra la prima sa operă „Guntram", creația de operă împreună cu celelalte genuri muzicale se afla sub „teroarea" muzicii wagneriene. Insuși Verdi, unul dintre cei mai mari autori de opere, cu un stil bine cristalizat, personal nu s-a putut sustrage de influențele wagneriene. După părerea lui Strauss, opera lui Wagner reprezenta un imens munte ce nu poate fi traversat ci numai ocolit. Tocmai acest lucru el va face în creația sa de operă; va ocoli muntele, însă măreția, grandoarea acestuia nu-i va permite să se îndepărteze prea mult de el.

Forma operelor sale, construcția lor va fi cea wagneriană adică drama muzicală fără numere de sine stătătoare. De asemenea, orchestra își va trăi viața ei proprie, fiind totodată factor hotărîtor în desfășurarea acțiunii muzicale dramatice. Dar din experiența dobîndită cu prima sa operă „Guntram", unde aceste trăsături încă dominau, Strauss a tras unele concluzii foarte importante (opera nu s-a putut afirma, în ciuda calităților ei muzicale evidente). In primul rînd, existența prea multor linii suplimentare în orchestră — oricît de frumoase și interesante ar fi acestea — face ca ele să se deslușească numai aceluia care consultă partitura; în cadrul reprezentației, spectatorul fiind preocupat și de jocul scenei, decor etc., poate urmări doar linia mare, pierzînd amănuntele. De asemenea, acțiunea trebuie concentrată asupra unor personaje principale, iar cele secundare trebuie reduse la strictul necesar, la un număr cît mai restrîns. Simplitatea și cla-

ritatea în acțiune hotărăsc reușita spectacolului. Toate aceste cerințe, reclamate de practica scenică, Strauss le-a realizat treptat, ajungînd în *Cavalerul rozelor* la o claritate și simplitate extraordinară care îl apropie extrem de mult de Mozart. De altfel, *Cavalerul rozelor* are multe contingențe cu opera *Nunta lui Figaro*. Chiar și personajele principale din cele două opere au trăsături comune, ca de exemplu: Ochs-Almaviva, Octavian-Cherubino, Mareșala-Contesa. De multe ori, în decursul spectacolului, graiul caracteristic al lui Ochs aduce aminte de Almaviva și — recunoaștem — au fost momente în care cele două personaje ni s-au părut contopite. Dar aceste asemănări nu umbresc cu nimic originalitatea operei lui Strauss.



Elena Cernei și Magda Ianculescu (actul II)

Substanța ei muzicală, bazată în mare măsură pe valsul vienez ce capătă aici o nouă funcție, aceea de caracterizare a diferitelor personaje (Ochs-Mareșala), originalitatea limbajului asigură operei un loc aparte în literatura genului.

In Hugo von Hoffmannstahl, Strauss și-a găsit un libretist de prim rang. Acesta, cu patru ani în urmă îi scrisese și libretul la *„Elektra"*. Dorința de a realiza o comedie muzicală s-a manifestat la ambii autori. Se știe că Wagner, după ce dăduse la iveală o serie de drame muzicale, a simțit nevoia, la un moment dat, să compună o comedie muzicală — *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*. Tot astfel Strauss, după operele cu un caracter dramatic *Salomeea* și *Elektra*, unde viciile omenești au fost arătate aproape în mod naturalist, forțînd uneori granițele firescului (amintim unele scene din Salomeea), a simțit și el nevoia de a scrie o comedie.

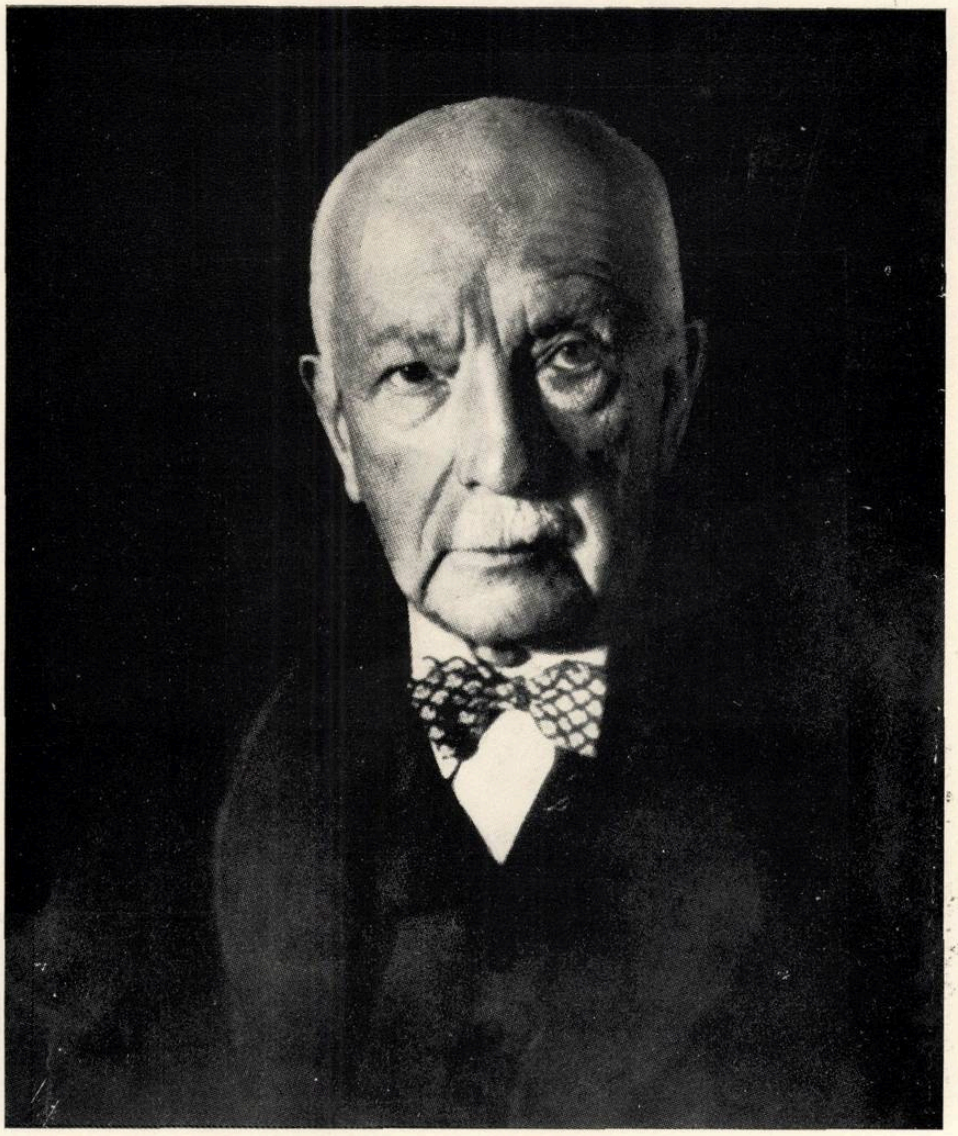
Acțiunea operei este plasată la Viena în prima perioadă de dominație a Mariei Thereza, către începutul secolului XVIII. Eroii principali sînt aleși din mediul clasei dominante de atunci, al înaltei aristocrații de curte, aflată în descompunere. Asistăm la evenimentele „de seamă" ce se pot petrece în cadrul unei singure zi din viața „de toate zilele" a nobilimii: aventurile amoroase ale mareșalei, ducesa de Werdenberg (al cărei soț se află prea des la vînătoare în ținuturile din Croația) cu foarte tînărul nobil Octavian, încercarea baronului Ochs von Lerchenau de a se căsători cu fiica unui burghez, Faninal (care a primit de curînd titlul de nobil — desigur contra unei respectabile sume) sperînd să-și redreseze, în felul acesta, situația sa materială, îndrăgostirea lui Octavian de aceeași fată Sofia; intriga înscenată de acesta cu scopul de a împiedeca căsătoria baronului cu Sofia și de a-l compromite etc. In fond nimic deosebit, poate chiar banal. Dar felul cum ambii autori au reușit să creeze persoane reale, pline de viață, cu laturile lor bune și rele, tipice pentru acea epocă îi apropie de marii autori dramatici (Mozart-da Ponte, Verdi-Boito etc.). Viciile societății înalte sînt satirizate cu multă forță. Chiar dacă autorii nu au făcut acest lucru întotdeauna conștient, situîndu-se pe o poziție realistă, ei au conturat un tablou veridic al acelei epoci. Acest fapt, alături de celelalte calități evidente, contribuie în mod hotărîtor la valoarea operei.

Libretul este bine închegat, unitar și permite compozitorului să se desfășoare muzical conform personalității sale. Mergem și mai departe, afirmînd că Hoffmannstahl a creat libretul pe măsura personalității muzicale a lui Richard Strauss. Dar cu toate calitățile vădite, nu putem trece cu vederea anumite scăderi ce stingheresc, într-o oarecare măsură, desfășurarea muzicală. Citind textul, avem uneori impresia că Hoffmannstahl a uitat, cîteodată, că scrie un libret destinat muzicii (mai cu seamă în actul I) și nu scenei vorbite. Avem impresia că sînt prea multe cuvinte. Cîntărețul (Ochs îndeosebi) nu găsește timpul să se folosească de vocea sa, avînd prea multe de spus. Pe de altă parte, în cadrul acțiunii sînt atinse des granițele posibilului în ce privește bunul gust, fapt recuperat însă de forța extraordinară a muzicii lui Strauss. In afară de acestea, libretul conține o sumedenie de amănunte nesemnificative care au obligat pe compozitor să renunțe la linii cantabile în favoarea unei cvasi recitări.

Strauss a început compunerea muzicii pentru *Cavalerul rozelor* la 1 mai 1909. Indată după ce termina unele fragmente, libretistul i le trimitea, iar compozitorul lucra într-un ritm necunoscut pînă atunci în munca sa de creație. Astfel, imensa partitură, ce conține aproape 4 ore de muzică, a fost terminată în numai 17 luni. Cine consultă partitura ce folosește un aparat orchestral extins, își va da seama de munca intensă depusă de compozitor.

Plină de melodii inspirate ce curg de-a lungul desfășurării sale, opera se înscrie prin caracterul ei în rîndul acelor lucrări ce folosesc ca procedeu de bază melodia neîntreruptă, procedeu inventat și folosit în mod magistral de Wagner. Strauss preluînd acest procedeu, îl transformă totodată, adaptîndu-l necesităților muzicale proprii libretelor sale. Melodiile sale „infinite" sînt, pe alocuri, grefate pe un substrat orchestral care din punct de vedere arhitectonic se arată bine conturat și, invers, cînd linia vocală este închegată într-o formă bine definită, orchestra se dezvoltă mai liber. In acest fel se realizează un echilibru perfect, iar auditorului i se oferă destule momente de răgaz, absolut necesare, în vederea unei concentrări ulterioare. Strauss realizează astfel o sinteză între cele două forme de operă: a) cea bazată pe numere, formă ce, prin intercalarea recitativului, permite o anumită relaxare reliefînd ariile care necesită o maximă concentrare din partea ascultătorului și b) forma bazată pe melodia întreruptă care reclamă o continuă atenție, fapt ce face ca unele opere ale lui Wagner să pară pentru ascultătorul neinițiat, obositoare.

Atmosfera generală a operei este de bună dispoziție și veselie, colorată pe alocuri cu momente de visare poetică (finalul din primul act). Auditorul este cucerit de muzicalitatea liniilor vocale, de expresia sinceră și directă pe care o emană muzica. Concludentă în această privință este scena finală din actul I, de o poezie muzicală rar întîlnită. Aci linia vocală lirică, meditativă este însoțită doar de cîteva instrumente, ceea ce îi conferă un caracter de muzică de cameră. Cu realizarea acestor pagini Strauss



RICHARD STRAUSS

Elena Cernei și Ioan Hvorov.

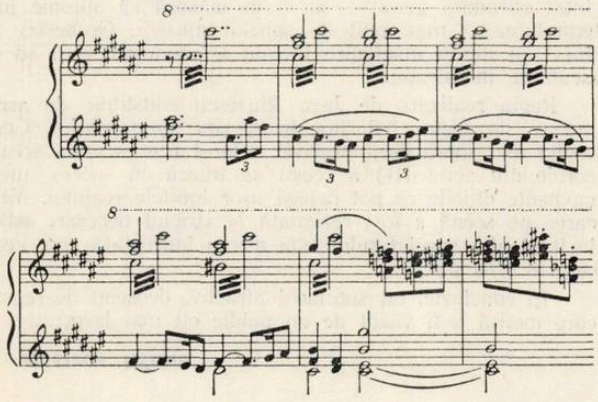
Elena Cernei (Octavian)
și Arta Florescu (Mareșala).

Octav Enigărescu (Faninal) și Magda Ianculescu (Sophie).

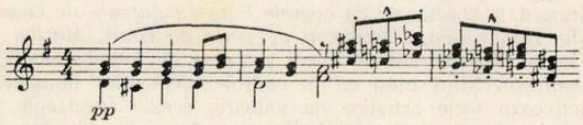
s-a arătat încăodată un mare maestru în mînuirea culorilor orchestrale aplicate cu maximă economie.

Un alt moment extrem de inspirat îl reprezintă aria tenorului din primul act, unde Strauss se dovedeşte a fi un bun cunoscător şi al stilului bel canto-ului italian.

Punctul culminant trebuie socotit, desigur, momentul înmînării trandafirului de argint. O melodie cristalină plină de farmec, amintind stilul epocii rococo-ului — acompaniată de un fond orchestral străveziu, prin care sclipesc cîteva acorduri într-o altă tonalitate, repartizată la trei flauţi, trei viori, celestă şi harpă sugerînd strălucirea şi cîntecul trandafirului de argint — va marca începutul iubirii între Octavian şi Sofia. Fragmentul muzical ce urmează este deosebit de caracteristic pentru această scenă.



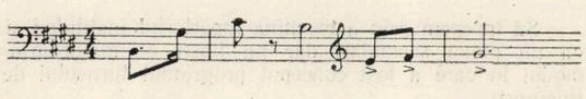
Acordurile reprezentînd trandafirul de argint, vor mai apare şi în frumosul duet de dragoste cu care se încheie opera.



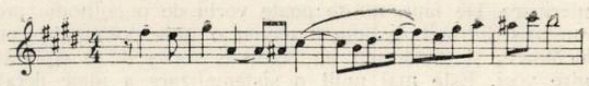
De o simplitate exemplară, trăgîndu-şi seva din tezaurul muzicii populare, duetul ne aminteşte iarăşi de Mozart *(Flautul fermecat)*.

In construcţia operei, putem constata un lucru interesant: Strauss a renunţat cu totul la finale vii, agitate, strălucitoare, la care participă, în genere, o mare parte a personajelor, preferînd încheieri cu scene lirice, intime. Datorită acestui fapt, auditorul pleacă de la spectacol cu un sentiment de linişte, uitînd parcă de numeroasele scene agitate, pline de umor, vervă şi haz (ne referim în special la scenele cu Ochs).

In această operă compozitorul foloseşte tehnica leitmotivelor, factor important atît în dezvoltarea simfonică a părţii orchestrale cît şi în caracterizarea personajelor. Distingem, astfel, chiar de la primele sunete ale uverturii, motivul lui Octavian.

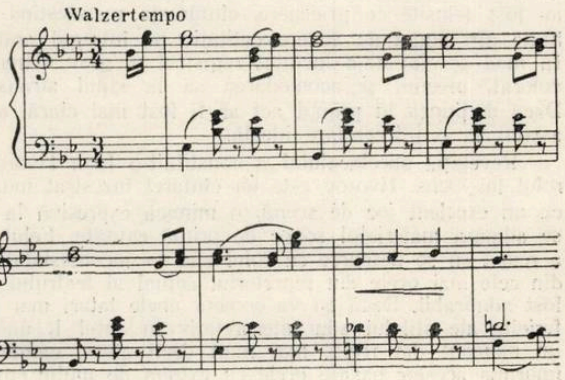


Generos, cuceritor, plin de vitalitate, acesta ne este înfăţişat încă înaintea apariţiei personajului respectiv. Motivul Mareşalei



are un caracter duios, meditativ, visător, puţin melancolic, aşa cum va apare ea pe scenă. Personajul Ochs este conturat magistral prin valsul cu care se încheie actul II.

Ioan Hvorov şi Magda Ianculescu



Este mereu bine dispus, uşuratec, aparent galant, încîntat de el, îngîmfat, comic. Mai există şi alte leit-motive ca cel al iubirii, al conversaţiei, ciripitului păsărelelor etc. de care se foloseşte compozitorul în comentarea acţiunii, rol îndeplinit cu strălucire de orchestră.

Trebuie subliniată de asemeni ingeniozitatea folosirii aparatului orchestral de către Strauss. Ceea ce se petrece în ţesătura orchestrală este de-a dreptul uimitor. Compo-

zitorul a realizat un stil propriu de polifonie a vocilor interioare. De fapt, nu se poate vorbi de o polifonie propriu-zisă, întrucît distingem mereu o linie principală conducătoare, şi nicidecum nu poate fi vorba de o egalitate între voci. Este mai mult o sistematizare a unor detalii orchestrale neînsemnate. Aci „orchestratorul" Strauss şi-a spus cuvîntul, iar orchestraţiei ingenioase, plină de asocieri rafinate de timbre, i se datoreşte în mare măsură reusita deplină a lucrării.

* * *

Includerea acestei opere în repertoriul Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. trebuie salutată cu căldură. Colectivul operei a atins prin aceasta mai multe obiective. In primul rînd, s-a făcut un pas hotărîtor în vederea reînnoirii repertoriului, încă nu îndeajuns de variat pînă în prezent. In al doilea rînd cîntăreţii şi orchestranţii au fost puşi în faţa unor noi probleme de interpretare, a căror rezolvare a necesitat o muncă susţinută ce a contribuit, fără îndoială, la ridicarea măiestriei profesionale. Dificultăţile existente în partitură nu s-au dovedit nicidecum insurmontabile, cum mulţi — poate — au considerat la început. Fiecare participant căutînd parcă să se întreacă pe sine, a contribuit la realizarea unui spectacol excelent. Nu exagerăm afirmînd că prezentarea operei *Cavalerul rozelor* poate fi socotită ca fiind cel mai de seamă eveniment ce a avut loc pe scena Teatrului de Operă şi Balet de la prezentarea operei „Oedip" de George Enescu.

Distribuţia pe care am putut-o admira în cele două spectacole susţinute la sfîrşitul stagiunii ni se pare extrem de fericită. Rolurile par a fi scrise special pe măsura interpreţilor noştri. In această ordine de idei se cuvine să ne referim în primul rînd la Arta Florescu, care a întruchipat o „Mareşală" ideală. Este greu de a aprecia factorul hotărîtor în relevarea plastică a acestui personaj : jocul de scenă fin, plin de subtilităţi sau maniera exemplară de redare a părţii vocale! Se pare că acest rol se potriveşte cel mai bine însuşirii vocale a cîntăreţei. Interpretarea finalului din actul I a constituit un moment de înaltă desfăşurare artistică muzicală.

Elena Cernei a prezentat un Octavian viu, plin de spirit, galant, cuceritor. Este cunoscută greutatea ce se iveşte cînd un rol masculin trebuie interpretat de către o femeie. Pericolul de notă forţată ce se strecoară în jocul de scenă este foarte mare. Or, Elena Cernei a prezentat rolul ei atît de natural şi firesc convingîndu-ne pînă într-atît, încît în Octavian mascat în Mariandel am văzut, într-adevăr, un tînăr. Este meritul interpretei care şi-a luat rolul în serios, studiindu-l cu perseverenţă. Redarea vocală n-a fost inferioară jocului de scenă. Registrele vocii au fost folosite cu pricepere, cîntăreaţa manifestînd egalitate din punct de vedere calitativ pe întregul ambitus. In mod special ne-a încîntat registrul ei grav extrem de colorat, precum şi acomodarea sa la stilul straussian. Dacă dicţiunea în primul act ar fi fost mai clară, am fi asistat la o interpretare ideală.

Revelaţia spectacolului a constituit-o Ioan Hvorov în rolul lui Ochs. Hvorov este un cîntăreţ înzestrat muzical, cu un excelent joc de scenă, o mimică expresivă la care se adaugă materialul sonor de primă calitate. Felul cum a reuşit să descurce cu rolul său — incontestabil unul din cele mai grele din repertoriul actual al teatrului — a fost admirabil. Dacă îşi va corecta unele laturi mai puţin fericite ale stilului său interpretativ în actul I, unde la un moment dat recită mai mult decît cîntă, căutînd să imprime acestor pasaje grele cu extrem de multe cuvinte, mai multă veracitate, participarea sa va cîştiga şi mai mult în plasticitate.

Magda Ianculescu cu vocea ei clară a întruchipat rolul Sofiei cu candoare şi cu mult simţ muzical. Amintim de duetul cu Octavian, unul din punctele culminante şi totodată cele mai reuşite din întreg spectacolul.

Victoria Drăgănescu-Zimţea, cu vocea agreabilă şi cu sensibilitatea ei, a interpretat convingător personajul doica. Un machiaj mai adecvat n-ar strica (ea pare mult prea tînără pentru o doică).

Octav Enigărescu, în Faninal, a reuşit să placă atît printr-un joc remarcabil cît şi prin calitatea părţii vocale interpretate.

Şi-au dat concursul cu succes Constantin Iliescu, un „intrigant" destul de versat, Maria Săndulescu, reprezentînd pe însoţitoarea acestuia, Dumitru Brebenel în „comisar de poliţie" şi Gheorghe Iliescu în rolul cîntăreţului italian, cu frumoase calităţi vocale. Mai trebuie amintit de micul negru interpretat cu graţie de Luminiţa Dumitrescu-Bonea.

Conducerea muzicală a fost asigurată în mod strălucit de Mihai Brediceanu. Fidelitatea în redarea textului muzical, grija pentru amănunte, o bună înţelegere a muzicii lui Strauss, ce a caracterizat acest spectacol, se datoresc, în mare măsură dirijorului. Rezultatul final cu totul deosebit este o oglindă fidelă cu care a fost pregătit acest spectacol. O suplete mai mare, — în uvertură s-a cîntat cîteodată greoi — ar fi în măsură să apropie interpretarea şi mai mult de spiritul muzicii. Orchestra a cîntat cu multă însufleţire într-un fel cum am dori să o ascultăm întotdeauna.

Regia realizată de Jean Rînzescu constituie de asemenea, un factor hotărîtor în reuşita spectacolului. Concepţia mai sobră decît prevede autorul (cu excepţia scenei corale din actul III) a reuşit să treacă cu succes unele momente dificile ce pot depăşi uşor limitele realului. Mişcarea pe scenă a fost rezumată la strictul necesar, astfel încît atenţia spectatorului este mereu îndreptată spre ceea ce este principal.

In concluzie, un spectacol atractiv, deosebit de reuşit, care merită a fi văzut de un public cît mai larg.

ANDREI PORFETYE

Turneul Teatrului de Operă din Timişoara

In cursul lunii iulie 1962 Opera de Stat din Timişoara a organizat un turneu în Capitală. Cu acest prilej au fost prezentate spectacole cu operele *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, *Pescuitorii de perle* de Bizet, *Martha* de Flotow, *Bal mascat* de Verdi şi *Lucia de Lammermoor* de *Donizetti*. Ştiut fiind că în cadrul colectivului timişorean activează forţe artistice de valoare, aceste spectacole au stîrnit, în rîndurile iubitorilor genului, un deosebit interes, accentuat şi de faptul că trei din cele cinci opere incluse în programul turneului („Pescuitorii de perle", „Bal mascat" şi „Martha"), nu se întîlnesc pe panourile de afişaj ale scenelor lirice bucureştene.

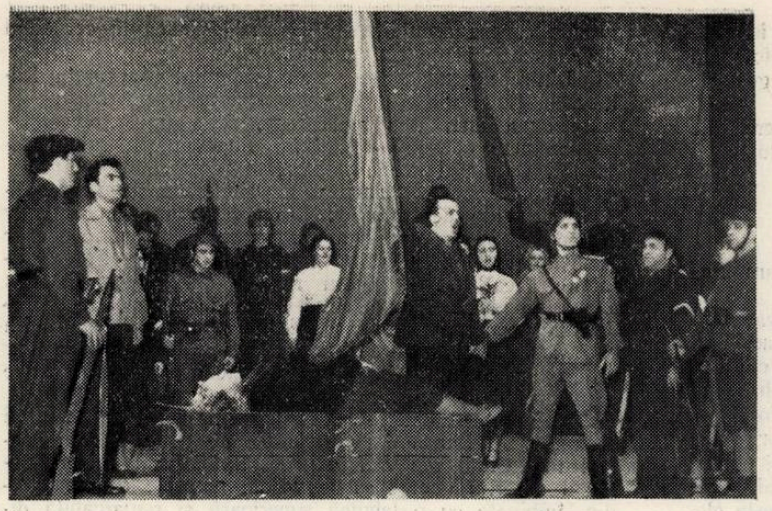
Faţă de cele circa 70 de titluri aflate în repertoriul Operei din Timişoara (dintre care un mare număr se reprezintă în fiecare stagiune), cele cinci spectacole prezentate în Capitală constituie desigur doar o infimă parte. O încercare de a întreprinde — pornind de aci — aprecieri generalizatoare asupra activităţii instituţiei, ar putea să pară ca lipsită de un suficient material faptic de bază.

Şi totuşi, avînd în vedere că în cadrul acestui turneu au evoluat principalele forţe solistice precum şi orchestra şi corul Operei timişorene într-un repertoriu de factură adeseori diferită, vom întreprinde o asemenea încercare, folosind şi unele informaţii personale în ce priveşte realizările şi proiectele de viitor ale scenei lirice bănăţene.

* * *

Să începem prin a examina repertoriul instituţiei şi — ca un punct secundar, dar nu lipsit de importanţă — modul în care a fost conceput programul turneului de la Bucureşti.

Lista celor 70 de titluri incluse treptat în repertoriu, în decurs de numai 15 ani (inaugurarea Operei a avut loc la 27 aprilie 1947), este desigur impresionantă. Figurează aci numele cele mai de seamă ale compozitorilor de operă,



Sus : **Titus Moraru (Ştefan), Marieta Grebinişan (Fata cu garoafe), Fr. Kadar (Lazăr) în opera „Fata cu garoafe".**

★

Mijloc : **Fr. Kadar (Nuraban), Adriana Ciuciu (Lelia), Fr. Dinier (Nadir) şi Emil Rotundu (Zurga) în „Pescuitorii de Perle".**

★

Jos : **Adriana Ciuciu (Martha), Margareta Rădulescu (Nancy), Marius Sola (Plumkett) şi Fr. Dinier (Lionel) în actul II din opera „Martha".**

cu lucrări din cele mai populare. Spicuind din listă, constatăm că Mozart este prezent cu *Nunta lui Figaro* şi *Răpirea din Serai*, Donizetti cu *Lucia di Lammermoor* şi *Don Pasquale*, Rossini cu *Bărbierul din Sevilla*, Verdi cu *Aida*, *Trubadurul*, *Traviata*, *Rigoletto* şi *Bal mascat*, Puccini cu *Tosca*, *Boema*, *Cio-cio San* şi *Gianni Schicchi*, Ceaikovski cu *Evghenii Oneghin* şi *Dama de pică*, Borodin cu *Cneazul Igor*, Bizet cu *Carmen* şi *Pescuitorii de perle*, Wagner cu *Vasul fantomă*, Gounod cu *Faust*, Smetana cu *Mireasa vîndută*, Delibes cu *Lakmé*, Flotow cu *Martha*, Humperdinck cu *Hänsel* şi *Gretel*, Mascagni cu *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo cu *Paiaţe*. Din creaţia sovietică de operă găsim *Tînăra gardă* de Meitus, iar din cea românească *Marin pescarul* de Marţian Negrea, *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu şi *Făt frumos* de Hermann Klee. Apare şi o operă chinezească : *Han-Wang şi Li* de Hi-Suang. In stagiunea viitoare urmează a fi înscenate noi spectacole cu operele *Păcală* de Sabin Dragoi, *Don Carlos* de Verdi şi *Logodnă la mănăstire* de Prokofiev.

Lista baletelor este şi ea cuprinzătoare. Nu lipsesc de aci lucrări clasice (ca *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Coppelia* de Delibes, *Zîna păpuşilor* de Beyer) şi contemporane (sovietice, ca *Fîntîna din Bacciserai* de Asafiev şi *Şurale* de Iarulin, româneşti ca *La piaţă* de Mihail Jora, *Priculiciul* de Zeno Vancea şi *Haiducii* de Hilda Jerea), adaptări coregrafice după lucrări simfonice (*Şeherazada*, *Concert în fa*, *Petrică şi lupul*). In perspectivă, urmează a fi înscenat baletul *Spărgătorul de nuci*.

Se prezintă de asemenea şi o serie de operete, printre care *Liliacul*, *Voevodul ţiganilor*, *Văduva veselă*, *Silvia*, *Eva*, *Casa cu trei fete*, *Vînt de libertate*, iar din literatura românească a genului *Lăsaţi-mă să cînt* şi *Ana Lugojana*.

A realiza un asemenea repertoriu în numai 15 ani, cu un colectiv artistic incluzînd prea puţine nume răsunătoare şi în bună măsură — după cum se va vedea mai jos — incomplet, constituie desigur o performanţă, pentru care colectivul timişorean merită a fi elogiat.

La o analiză mai aprofundată, se constată însă că, în timp ce anumiţi compozitori şi anumite epoci din istoria genului ocupă din abundenţă locuri în repertoriu, alţi compozitori şi alte epoci apar pe nedrept ca neglijaţi. In plus, au fost incluse în planul de spectacole unele lucrări de un interes artistic minor, ce contribuie într-o măsură redusă la lărgirea orizontului cultural al publicului timişorean. In locul unor astfel de opere, ca *Pescuitorii de perle* sau *Martha* (din care ultima a fost prezentată în premieră în stagiunea 1960—1961), ar fi fost preferabil să se monteze lucrări de semnificaţie superioară pentru evoluţia genului, acordîndu-se totodată importanţa cuvenită creaţiei moderne şi contemporane (Richard Strauss, Janacek, Bartók, Prokofiev Suchon) şi îndeosebi celei româneşti, insuficient reprezentate în repertoriul instituţiei.

Programarea, în stagiunea viitoare, a premierelor *Păcală* şi *Logodnă la mănăstire* reprezintă un indiciu că se urmăreşte îndreptarea acestei situaţii deficitare.

La balete, se simte în egală măsură lipsa unor lucrări contemporane de mare prestigiu, — de Prokofiev sau Haciaturian de pildă.

Situaţia repertoriului fiind totuşi cea arătată mai înainte, considerăm că turneul în Capitală s-ar fi putut concepe de aşa manieră, încît să se ofere o imagine

cuprinzătoare a realizărilor Operei din Timişoara în feluritele domenii ale teatrului liric, alegîndu-se totodată lucrări din cele mai reprezentative pentru toate genurile practicate în cadrul instituţiei.

Să nădăjduim că la viitorul turneu al Operei din Timişoara în Bucureşti, aceste sugestii vor fi luate în considerare.

* * *

Colectivul instituţiei cuprinde, după cum am mai arătat, o serie de forţe artistice de valoare.

Unul din compartimentele care — după părerea noastră — se cuvine a fi relevat în ansamblu, este acela al orchestrei, în care activează instrumentişti de calitate, bine pregătiţi profesional şi animaţi de un lăudabil simţ de răspundere faţă de partitură. Dacă realizările formaţiei nu se ridică însă întotdeauna la nivelul cerinţelor în ce priveşte expresivitatea cîntului şi folosirea unei game întinse de nuanţe, cauza ni se pare a rezida mai puţin în lipsa de preocupare a orchestranţilor pentru aceste elemente de bază ale artei interpretative, şi mai de grabă în insuficienta exigenţă a deţinătorilor conducerii muzicale.

Regretăm că turneul nu ne-a oferit prilejul să-l urmărim la pupitrul dirijoral pe apreciatul şef de orchestră Mircea Popa, a cărui activitate — deşi cu centrul de greutate în cadrul Filarmonicii timişorene — se desfăşoară în parte şi în incinta Operei. In absenţa lui Mircea Popa, obiecţia noastră de mai sus se referă la ceilalti trei dirijori care au condus spectacolele date la Bucureşti, în bună măsură lipsiţi de experienţa (Adrian Beldi, Ioan Kecenovici) sau de autoritatea (Mihail Beleavcenco) necesară. Cu toate acestea, s-au întrevăzut la tînărul dirijor Ioan Kecenovici (în *Pescuitorii de perle* şi *Martha*) calităţi promiţătoare, după cum şi Adrian Beldi, care a preluat de curînd bagheta dirijorală, a realizat — îndeosebi în *Lucia di Lammermoor* — o conducere fermă, de satisfăcătoare ţinută muzicală. Rămîne ca, odată cu dobîndirea unei experienţe superioare, cei trei dirijori să asigure în viitor creşterea neîncetată a nivelului execuţiilor, luptînd din răsputeri pentru menţinerea cît mai îndelungată a prospeţimii spectacolelor şi împotriva pericolului căderii pe panta interpretărilor cenuşii, rutiniere.

O frumoasă impresie produce corul Operei, aflat sub conducerea lui Eduard Weiser. Dacă pregătirea muzicală de calitate va fi întregită şi cu o mai mare atenţie acordată jocului de scenă si îndeosebi problemelor puse de cîntul în mişcare, formaţia corală timişoreană va putea aduce contribuţii tot mai substanţiale la succesul spectacolelor.

Analizînd situaţia corpului de solişti vocali — pentru mai buna sistematizare a materialului — pe categorii timbrale, vom începe prin a arăta că ansamblul din Timişoara posedă un mănunchi valoros de soprane. Spectacolul *Lucia di Lammermoor* ne-a relevat astfel talentul, sensibilitatea şi tehnica vocală a Elenei Botez, puse în valoare mai ales în celebra Arie a nebuniei. Posedînd un glas pătrunzător în registrul acut (mai puţin în cel mediu şi grav) şi o frumoasă ţinută scenică, Elena Botez a obţinut un meritat succes în rolul titular al operei. In două roluri de factură substanţial diferită (preoteasa Leila din *Pescuitorii de perle* şi Lady Harriet din *Martha*), Adriana Ciuciu a făcut dovada unor calităţi vocale şi actoriceşti demne de a fi luate în consideraţie. Personal, am preferat-o în *Martha*, unde s-a identificat mai îndeaproape cu personajul, rezolvînd şi cerinţele vocale ale rolului pe un plan superior faţă de *Pescuitorii de perle*. Am apreciat de asemenea şi creaţia Marietei Grebenişan în eroina principală din *Fata cu garoafe*: vocea amplă, penetrantă şi pătrunderea în adîncime a conţinutului de idei şi sentimente al rolului ne-au părut a constitui coordonatele de bază ale personalităţii artistei. Unele calităţi — deşi la un nivel de ansamblu mai degrabă mediu — posedă şi Illa Cazacu, care a fost totuşi depăşită de cerinţele rolului Ameliei din *Bal mascat*, pretinzînd deopotrivă un intens dramatism şi o mare puritate de linie în realizarea muzicală. O impresie generală favorabilă a produs asupra ascultătorilor Gabriela Ganea la cel de-al doilea spectacol cu *Bal mascat*.

Dintre mezzo-soprane, s-au evidenţiat Margareta Rădulescu (în Nancy din *Martha* şi Alisa din *Lucia*) — posesoarea unei voci consistente şi a unui remarcabil temperament scenic — şi Mira Popescu (în rolul vrăjitoarei Ubrica din *Bal mascat*).

Compartimentul tenorilor cuprinde de asemenea cîteva elemente de valoare: Titus Moraru (un combativ şi avîntat Ştefan din *Fata cu garoafe*), Francisc Dinier (convingător îndeosebi în Lionel din *Marha*), Mircea Emandi (realizînd — lucru rar — rolul Edgardo din *Lucia* cu muzicalitate şi fără obişnuitele izbucniri de îndoielnică valoare artistică), Nicolae Zaharia (Renato din *Bal mascat*, rol în care obţine o creaţie meritorie, ce s-ar cere totuşi îmbunătăţită pe linia reliefării mai accentuate a umanităţii personajului).

Un excelent cîntăreţ domină grupa baritonilor: Emil Rotundu. In Zurga din *Pescuitorii de perle*, dar în special în Renato din *Bal mascat*, Rotundu a cucerit publicul datorită unor însuşiri vocale naturale de prim ordin, îmbinate cu o tehnică superioară şi remarcabilă diversitate de mijloace expresive. In celebra arie „Eri tu" din *Bal mascat*, dar şi în alte momente ale celor două opere, Emil Rotundu a vădit din plin posibilităţile sale interpretative, cuprinzînd întreaga gamă a nuanţelor, de la mezza voce pînă la dezlănţuiri de o rar întîlnită forţă. Direcţia în care s-ar cuveni totuşi să insiste — în afara neîncetatei perfecţionări a măiestriei vocale — este aceea a adîncirii laturii actoriceşti a artei sale, în care se manifestă, pe alocuri, tendinţa spre gesturi şi mişcări scenice inexpresive, stereotipe.

Un solist cu certe calităţi s-a dovedit a fi şi baritonul Iuliu Mare (Henry Ashton din *Lucia*), înzestrat cu o voce amplă şi practicînd un joc de scenă convingător.

Un grup de băsi cu posibilităţi notabile completează colectivul solistic al instituţiei. Printre ei se relevă Francisc Kadar, un cîntăreţ dispunînd de un ambitus vocal foarte întins, care-i permite să „atace" şi anumite roluri de bariton (cum e de pildă rolul organizatorului de partid Lazăr din *Fata cu garoafe*, pe care-l rezolvă în foarte bune condiţiuni). Mai multă atenţie acordată calităţii sunetului, în special în „fortissimo", ar spori valoarea realizărilor sale (deficienţă resimţită mai mult pe parcursul rolului Nurabad din *Pescuitorii de perle*, şi mai puţin în rolul Raymond Bidibent din *Lucia*). Creaţii de un bun nivel artistic mai obţin băsii Marius Şola (Plumkett din *Martha*) şi Mihail Gligor (Moş Pandele din *Fata cu garoafe*).

După cum se vede, ansamblul de solişti vocali ai Operei timişorene cuprinde în general elemente de calitate, care pot face faţă cu succes solicitărilor atît de diverse ale repertoriului instituţiei. Credem totuşi că ar fi indicată întregirea colectivului cu cîţiva cîntăreţi, printre care cel puţin o mezzo-soprană, un tenor dramatic şi o soprană dramatică, specialităţi ce par a fi insuficient reprezentate. De asemenea, considerăm că prezenţa permanentă, în cadrul colectivului, a unui profesor de canto cu experienţă, ar fi de natură să ducă la o creştere a nivelului interpretărilor.

* * *

Dacă în ceea ce priveşte forţele artistice legate nemijlocit de procesul de interpretare muzicală, situaţia poate fi considerată — cu rezervele menţionate — ca fiind în general satisfăcătoare, nu acelaşi lucru se poate spune despre două sectoare, ai căror reprezentanţi sînt chemaţi să aducă o contribuţie substanţială la montarea spectacolelor: regia şi scenografia. Judecînd după cele 5 opere prezentate la Bucureşti, aci se manifestă, după părerea noastră, principalele slăbiciuni în ansamblul — de altfel pozitiv — realizărilor instituţiei.

In prezent Opera din Timişoara posedă un singur regizor permanent — de fapt o regizoare: Marianti Banu —, apelînd, în unele cazuri, şi la colaboratori externi din alte oraşe. Ceea ce ni se pare îngrijorător nu este atît faptul că un spectacol montat mai de mult, ca *Pescuitorii de perle* (regia: Carmen Dobrescu), reprezintă o adevărată antologie de convenţionalisme, de platitudini în

expresia actoricească şi de efecte exterioare, ci mai degrabă că în munca regizoarei permanente Marianti Banu se observă o evoluţie către aceeaşi manieră de mult intrată în desuetudine. Conducerea instituţiei trebuie să contribuie şi susţină o orientare nouă în montarea spectacolelor. Dacă ne vom referi la cele trei opere puse în scenă de Marianti Banu, pe care le-am putut viziona în cadrul turneului, vom constata că s-a trecut de la un spectacol mai vechi, conceput cu oarecare gust şi urmărind punerea în valoare a elementului emoţional ca *Lucia di Lammermoor*, la o montare mediocră ca *Martha* — şi la una aflată sub nivelul admisibil ca *Bal mascat*, în care convenţionalismul depăşeşte (îndeosebi în tablourile II şi III) chiar limitele minimale ale bunului gust. Or, avînd în vedere că *Martha* şi *Bal mascat* se numără printre cele mai recente montări ale instituţiei, apare evident că îngrijorarea noastră posedă baze temeinice. Că nivelul muncii regizorale este în general redus la Opera din Timişoara se poate vedea şi din faptul că spectacolul *Fata cu garoafe*, pus în scenă de Jean Rînzescu de la Teatrul de operă şi Balet în aceeaşi concepţie ca la Bucureşti, a apărut — în absenta ochiului permanent al regizorului — cu trăsături mult îngroşate în jocul de scenă al interpreţilor, ceea ce a dus la o evidentă scădere a nivelului general al reprezentaţiei.

In domeniul scenografiei, situaţia este de asemenea puţin mulţumitoare. Decorurile spectacolului *Pescuitorii de perle* (semnate de Horia Popescu) îmbină într-un chip nefericit naturalismul cu stilizarea simplistă: cele de la *Bal mascat* (autor: Ovidiu Sturza) subliniază cu ostentaţie toate şabloanele romantice — exagerînd îndeosebi atmosfera „misterioasă" din tablourile „La vrăjitoare" şi „Pe dealul spînzuraţilor" — care abundă în libret, constituind principala sa slăbiciune. In *Martha*, decorurile (autor Constantin Ripeanu) se prezintă la un nivel întrucîtva mai satisfăcător: sînt luminoase, unitare ca concepţie, stilizarea este realizată cu mai mult gust. In schimb, în tabloul IV („La un han de la marginea pădurii") îşi fac apariţia un grup de „doamne din alaiul regal" — cum spune programul —, îmbrăcate toate în costume identice, ceea ce împrumută întregei scene un caracter de teatru de estradă. Semnată de Ion Ipser de la Teatrul de Operă şi Balet, scenografia la *Lucia* lasă să se întrevadă o experienţă mai substantială şi un gust mai rafinat, în special în concepţia costumelor. Decorurile, deşi în ansamblu de o ţinută frumoasă, sînt totuşi de o factură aflată, după părerea noastră, sub posibilităţile talentatului artist plastic.

In genere, constituirea unor cupluri alcătuite dintr-un regizor de valoare de la un alt teatru şi un scenograf local sau un regizor local şi un scenograf experimentat s-a dovedit a da bune rezultate. Sugerăm instituţiei să folosească şi în viitor această practică, destinată să contribuie la ridicarea calificării regizorilor şi scenografilor timişoreni.

Un ultim cuvînt despre programele de sală difuzate în cadrul spectacolelor de la Bucureşti. Cuprinzînd doar distribuţia (şi aceasta de cele mai multe ori fără a se sublinia care din diferiţii interpreţi menţionaţi în dreptul fiecărui rol cîntă în seara respectivă) şi subiectul, aceste programe au apărut sărăcăcioase, neoferind spectatorilor o privire de ansamblu asupra personalităţii compozitorului, asupra muzicii operei etc. Am fost asiguraţi că la Timişoara apar programe în care se ţine seama de aceste exigenţe. Este atunci regretabil că s-au folosit la Bucureşti altele, de o calitate net inferioară.

Turneul Operei din Timişoara a ridicat o serie de probleme care îşi găsesc desigur aplicare şi la alte instituţii de acest fel din ţara noastră. Adîncirea diverselor aspecte legate de realizările unui teatru de operă ar trebui însă — evident — bazată pe un număr mai substanţial de spectacole, decît cele programate ocazional în cadrul unui turneu. Nădăjduim de aceea că ne va fi dată ocazia să întreprindem analiza activităţii unei alte instituţii similare, pornind de la vizionarea unor spectacole în condiţiile normale existente la sediul său permanent.

EDGAR ELIAN

Spectacolele Teatrului Muzical din Galaţi

Anual, în stagiunile estivale ale capitalei sînt organizate turnee oficiale de spectacole susţinute de unele din operele şi teatrele muzicale din ţară. Anul acesta, bucureştenii au avut posibilitatea să vizioneze spectacole susţinute de Opera de stat din Timişoara si de Teatrul Muzical din Galaţi.

Infiinţat în urmă cu cîţiva ani, ca o consecinţă firească a satisfacerii necesităţilor culturale ale oamenilor muncii din oraşul şi regiunea Galaţi, Teatrul Muzical, alături de Filarmonica şi Teatrul de Stat, desfăşoară o vie activitate, atît la sediu cît şi în celelalte oraşe şi sate ale regiunii, prezentînd spectacole de operă, operetă şi estradă. Profilul Teatrului Muzical, pe care s-a străduit să-l respecte încă de la înfiinţare, este aşadar foarte larg. Şi, acest lucru apare firesc, dacă ţinem seama de cerinţele variate ale publicului căruia i se adresează. Fără să cedeze unor păreri potrivit cărora ar fi mai nimerit să se dezvolte unilateral secţia de estradă, dar nici altora care, dimpotrivă, pledează exclusiv pentru spectacolul de operă şi, eventual cel de operetă, conducerea Teatrului, îndrumată de organele locale de partid şi de stat, se orientează către dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor, de la concerte de muzică uşoară la spectacole de operă şi balet.

Spectacolele prezentate la Bucureşti au dovedit din plin această preocupare, această diversitate de profil. Am constatat la spectacolele pe care le-am vizionat seriozitatea cu care colectivul s-a pregătit pentru a se prezenta în faţa exigentului public bucureştean, dorinţa de a cuceri sufragiile acestuia. Apreciem că harnicul colectiv gălăţean a reuşit în multe privinţe, ţinînd seamă de posibilităţile de care dispune, să ne înfăţişeze nivelul artistic atins pînă în prezent şi care este mai ridicat decît cel pe care-l cunoaştem din turneul anterior.

In rîndurile ce urmează vom face o scurtă trecere în revistă a spectacolelor vizionate, arătînd care au fost, după părerea noastră, meritele şi scăderile acestora.

* * *

Opera a fost prezentă cu cele două creaţii italiene, aparţinînd curentului verist şi care s-au impus pe toate scenele teatrelor de operă ale lumii, alcătuind ambele un singur spectacol: „Cavalleria rusticana" şi „Paiaţe". Primul „act" al spectacolului, „Cavelleria rusticana" socotim că a fost cea mai frumoasă reuşită a turneului. Cîntăreţii distribuiţi au fost bine aleşi, dintre ei excelînd soprana Cornelia Seracin (Santuzza), care dispune de o voce frumos timbrată, egală în toate registrele şi George Davidescu (Turiddu), tenor cu un excelent material vocal şi cu remarcabile calităţi actoriceşti. Meritorie a fost şi contribuţia în celelalte roluri a cîntăreţilor Sanda Mărgărit (Lola), Floarea Alecu (Mama Lucia), Ştefan Stoica (Alfio).

Din punct de vedere al interpreţilor, opera „Paiaţe" ni s-a părut o reuşită numai parţială. Aci am avut ocazia să ascultăm pe baritonul Vasile Martinoiu, adevărata revelaţie a acestui turneu, cîntăreţ a cărui voce generoasă am admirat-o atît în interpretarea celebrului Prolog cît şi pe întinderea întregului rol Tonio. Ne exprimăm convingerea că cooptarea lui pentru diferitele concursuri internaţionale ar putea aduce şcolii romîneşti de cînt, respectată peste hotare, încă un succes. In rolul Canio însă, am constatat, împreună cu publicul, greşita distribuire a lui Pantelimon Frunză, cîntăreţ care a avut merite pe scenele operelor noastre dar care de această dată ne-a nemulţumit profund. Conducerea şi frazarea liniei melodice au fost în mare suferinţă iar pasajele din registrul acut au sunat strident, aspru, lăsînd impresia că cîntăreţul face eforturi serioase pentru a rezolva dificultăţile partiturii. Viorica Pop (Nedda) şi-a interpretat rolul cu multă vervă actoricească.

Din punct de vedere vocal însă, cîntăreața s-a prezentat, probabil din cauza oboselii turneului, sub posibilitățile sale valoroase pe care ni le-a dovedit în alte spectacole. Au făcut față, dar numai atît, Cornel Mărgărit (Peppe) și Ion Roman (Silvio).

Direcția de scenă s-a datorat tinerei regizoare Cici Popescu. Am mai văzut realizări ale sale, pe scena Teatrului Muzical din Constanța, unde aceasta a lucrat după absolvirea Conservatorului și am admirat deplina concordanță pe care a reușit să o stabilească între partitură și desfășurarea acțiunii scenice. În opera „Traviata" de pildă, pornind de la partitură și nu de la tradiție, regizoarea izbutise să evite acel pericol al „concertului costumat" creînd personaje vii, convingătoare. Cunoașterea aprofundată a partiturii, a epocii și a caracterului eroilor ni s-a părut că a călăuzit-o și de această dată, pe Cici Popescu. Ea a fost preocupată să evite exagerarea trăsăturilor naturaliste, vădit vulgare, cu care pot fi, și au fost deseori, investite personajele acestor opere veriste.

Decorurile și în special costumele ambelor spectacole (Claudia Fanea) au fost concepute simplu și cu mult gust.

Orchestra, condusă de tînărul dirijor Gabor Kiss a avut o însemnată contribuție la reușita spectacolului, acompaniind discret, nuanțat. Cuvinte de laudă se cuvin și corului (maestru de cor Dimitrie Macarie).

* * *

Compozitorul maghiar Emerik Kálmán se numără printre cei mai inspirați autori de operete. Creațiile sale de acest fel, și îndeosebi „Silvia", se bucură de o unanimă apreciere, reprezentîndu-se pe toate scenele de operetă ale lumii. Fără îndoială, succesul lucrării, la fel ca și al majorității operetelor clasice, se datorește muzicii, profund ancorată în creația populară, plină de prospețime melodică și ritmică, iar nu libretului, cu caracter artificios, plin de naivitățile și șabloanele impuse de gustul epocii în care a fost scrisă opereta.

Versiunea romînească a textului ni s-a părut a fi aportul unui traducător care s-a străduit să fie cît mai fidel originalului, dar nu rezultatul unei munci creatoare. Pe alocurea libretul este prozaic, întrebuințîndu-se (chiar și în textul cîntat), expresii de la bariera literaturii, cum ar fi: „O să fie bine și la vară cald" !

Latura cea mai reușită a spectacolului realizat de colectivul Teatrului Muzical din Galați a fost cea comică. Laurențiu Buzilă și Margareta Kiss au format un reușit cuplu comic, în special primul făcînd dovada unor certe calități actoricești și vocale. Pe această linie pozitivă se înscrie și interpretarea actorilor Ecaterina Niculescu (Cecilia), Geo Silvestru (Leopold) și Cicerone Ognef (Mișca).

Sanda Mărgărit, deținătoarea rolului titular, a realizat, în special sub aspect scenic, o frumoasă izbîndă artistică. Vocal însă, cîntăreața nu a rezolvat totdeauna cu succes dificultățile partiturii, într-adevăr numeroase. O impresie nefavorabilă a lăsat-o partenerul său, tenorul Cornel Mărgărit (Edin), care nu s-a arătat a fi nici pe departe posesor al acelor calități vocale și actoricești absolut indispensabile tenorului de operetă. Glasul său nu-l îndreptățește să atace un asemenea rol, iar sub aspect scenic a deranjat anchilozarea, timiditatea pe care a imprimat-o petrecăreței odrasle de nobil.

Regia (Paul Lucian Ionescu) s-a străduit, avînd colaborarea unei scenografii reușite (Claudia Fanea) și a unui balet bine pus la punct (Trixy Checais) ca din elementele ce i-au stat la dispoziție să realizeze un spectacol agreabil, plin de vervă și ritm specifice operetei. Din cauza neajunsurilor semnalate mai sus, la care se adaugă și o conducere muzicală (Cristofor Barbatti) mediocră, lipsită de expresivitate, munca sa și-a atins numai parțial scopul, iar spectatorii au rămas cu impresia că această operetă depășește posibilitățile de care dispune colectivul în momentul de față.

* * *

Comedia muzicală este un gen foarte îndrăgit de spectatori. O atestă comediile muzicale cinematografice care au fost reprezentate la noi în ultimul timp, bucurîndu-se de mare succes. Atunci cînd îmbină replica spirituală cu situații neașteptate și rezolvări neobișnuite, este străbătută de melodii simple, accesibile și nu face concesii unui gust îndoielnic, comedia muzicală creează bună dispoziție, optimism, încredere în viață. Cînd subiectul ei este inspirat din actualitate și răspunde unor cerințe majore din punct de vedere educativ, efectul acestora este sporit.

Compozitorii sovietici au dat la iveală numeroase comedii muzicale reușite, autori de prestigiu ca Dunaevski, Miliutin, Soloviov-Sedoi, Tabacinikov aducîndu-și valoroasa contribuție și în acest domeniu.

Teatrul Muzical din Galați ne-a prezentat comedia muzicală „Iubesc, iubesc" de M. Tabacinikov, care satirizează moravuri înapoiate ce se mai manifestă la unii tineri sovietici, cum sînt lenea, modul ușuratec de a privi viața, afirmînd cu putere efectul binefăcător al societății în înlăturarea lor. Tînărul Slîndov, care n-a reușit să-și croiască un rost în viață, cunoaște, vizitînd niște rude dintr-un oraș îndepărtat, pe tînăra ingineră Nina Alexandrovna. El se prezintă drept inginerul Kudriavțev, colegul său de apartament, investindu-se cu toate meritele, datorită cărora acesta este stimat și prețuit de colectivul din care face parte. Fata sosește în oraș pentru a se căsători cu falsul Kudriavțev și, în urma unor peripeții pline de haz, qui-pro-quo-ul se rezolvă. Slîndov este dat în vileag și pentru a merita mîna fetei iubite se hotărăște, ajutat de cei din jur, să urmeze cursurile facultății fără frecvență.

Ionel Miron (Slîndov), Alexandru Jula (Kudriavțev) și Sanda Mărgărit (Nina), deținătorii rolurilor principale, au format un trio al cărui optimism și tinerețe au fost de-a dreptul contagioase. Dintre ceilalți interpreți s-au relevat Tanța Popescu (Clavdia Mihailovna) și Ilinca Badea (Marusia).

Cu ocazia vizionării spectacolului am constatat că i-au fost aduse anumite adaosuri față de versiunea originală, asupra cărora merită să insistăm.

Între actul I și II a fost introdus un tablou intitulat „Visul", care-și propune să arate spectatorului neliniștea lui Slîndov, în ce privește drumul pe care el și-l va alege. Introducerea tabloului ni se pare nejustificată, avînd în vedere că duce la slăbirea interesului pentru desfășurarea acțiunii viitoare așa cum ea a fost concepută și rezolvată de autorii săi. Socotim că spectacolul ar fi în cîștig dacă s-ar renunța la această completare discutabilă.

Colaborarea nu s-a limitat numai la text, ci a fost extinsă și asupra partiturii lucrării. Faptul în sine nu este de condamnat, mai ales că partitura originală oferea material muzical insuficient. Condiția este însă ca melodiile adăugate să aibă, pe cît este posibil și fără a deveni pastișe, afinități stilistice cu muzica originală. Din acest punct de vedere adaosurile locale sînt eterogene. Deși nu se poate spune că piesele sînt lipsite de unele calități, se pot totuși formula obiecții în privința stilului. Melodiile scrise de Cristofor Barbatti se caracterizează prin intonații ale cîntecului popular grecesc, cele ale lui Tănase Stroe prezintă afinități cu muzica noastră populară, iar cele ale lui Aurel Manolache folosesc intonațiile și ritmurile la modă în muzica ușoară. Deci, cîți compozitori, atîtea stiluri. Ținînd cont că toate aceste piese sînt interpretate de aceiași cîntăreți, ele pun pe spectatori în derută, personajele pierzîndu-și amprenta națională pe care le-a imprimat-o textul lucrării și muzica originală creată de Tabacinikov. În plus, cantitatea în care au fost introduse melodii noi este exagerată, nejustificată de cerințele dramatice ale comediei. La un moment dat ai impresia că asiști nu la o comedie cu muzică, ci la un spectacol muzical cu comedie.

Orchestra (dirijor Tănase Stroe) și aranjamentele muzicale au avut o contribuție neglijabilă la reușita spectacolului. S-a cîntat fără participare și dăruire, fără nuanțe și vervă. În schimb, regia (Paul Mihail Ionescu), scenografia (Claudia Fanea) și baletul (Trixy Checais) au reușit să creeze spectacolului un cadru adecvat.

* * *

„Șapte note la concert" este titlul concertului de muzică ușoară pe care ni l-a oferit colectivul oaspete. Înmănunchind un număr de melodii originale și de șlagăre internaționale, spectacolului nu i-au lipsit nici momentele vesele, cupletul sau dansul. Dintre interpreți s-au remarcat în mod deosebit Alex. Jula, tenor cu o voce caldă, foarte indicată pentru piese lirice, de „linie" și Ionel Miron, bariton, avînd un frumos material vocal. Dintre cîntărețe, singura care a reținut atenția a fost Margareta Kiss.

Momentele vesele, puține la număr, ne-au prilejuit cunoașterea a doi talentați actori comici, Jean Segal și Traian Vasiliu. Sceneta care reprezintă doi amici cheflii și cea în care îndrăgostitul timid primește ajutorul prietenului său pentru a-și declara dragostea fetei iubite, au permis actorilor să-și desfășoare întreaga gamă a posibilităților artistice. Cupletul interpretat de Tanța Popescu, în care sînt satirizați acei interpreți de muzică ușoară care pronunță deformat textele cîntecelor pe care le cîntă în limbi străine, s-a bucurat de o frumoasă apreciere din partea publicului (deși am fost surprinși să constatăm că deficiența aceasta este prezentă și în spectacolul colectivului gălățean). Dansurile au fost foarte îngrijit prezentate, cu excepția boleroului, care și-a pierdut din efect din cauza unor lungimi inutile.

Din punct de vedere muzical, spectacolul a lăsat însă de dorit. Orchestra nu dispune de elemente calificate în acest domeniu, aranjamentele orchestrale fiind lipsite de fantezie și gust. Am fi dorit să ascultăm piese interpretate de orchestră sau de soliști instrumentiști, dar acestea au lipsit, formația mărginindu-se la simplul acompaniament al cîntăreților. Au lipsit de asemenea și aranjamentele pentru formații vocale, ce s-ar fi putut închega din cîntăreții de care colectivul dispune.

În ce privește conținutul repertoriului, alegerea pieselor s-a făcut cu oarecare ușurință. Dacă creația străină a fost copios reprezentată, cu șlagăre de mare circulație, creația românească, atît numeric, cît și calitativ s-a aflat în mare inferioritate. Puținele piese originale au fost alese dintre lucrările mai vechi ale unor compozitori consacrați sau lucrări de valoare modestă semnate de compozitori locali, din sînul ansamblului.

Momentul vesel cu îndrăgostitul timid, de care am amintit mai sus, l-am mai văzut cu ani în urmă în două spectacole de operetă, avînd aceleași gag-uri, același final și... același autor. Dacă nu se pune problema plagiatului, autorul (Paul Mihail Ionescu) nu poate fi învinuit, credem, de bogăție de idei.

* * *

Teatrul Muzical din Galați este o instituție în plină dezvoltare artistică, dispunînd de un colectiv inimos, cu multă dragoste de lucru, de o conducere (Silviu Zavulovici) competentă.

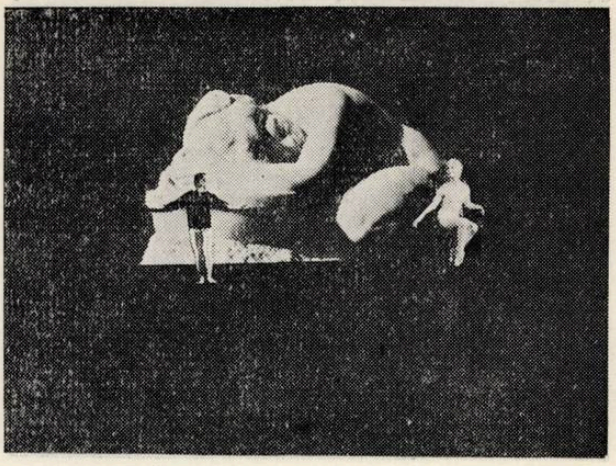
Pentru atingerea unui nivel mai ridicat al spectacolelor sale credem că se impun o serie de măsuri.

Completarea ansamblului cu un număr de cîntăreți calificați, dintre absolvenții conservatoarelor și ridicarea nivelului profesional al celor existenți, mulți dintre ei foști muncitori, sau elemente provenite din diferite coruri, avînd frumoase posibilități vocale dar fiind lipsiți de școală de cînt (în momentul de față nimeni nu se ocupă de perfecționarea glasurilor cîntăreților), trebuie să stea în primul rînd în atenția conducerii teatrului.

De asemenea, se cere completarea orchestrei cu elementele de care aceasta duce lipsă și, în special, reprofilarea formației de muzică ușoară.

Este de dorit ca creației originale să i se acorde de către instituție o mai mare atenție, solicitîndu-se sprijinul Uniunii Compozitorilor și atrăgîndu-se colaborarea unor compozitori și orchestratori de valoare. Acest lucru este valabil și pentru latura literară a spectacolelor de muzică ușoară.

MILTIADE PAUN



Lanterna magică

Sentimentul dominant încercat de spectatorul neprevenit, care asistă la reprezentațiile ansamblului cehoslovac „Lanterna magică", este acela de uluire. Personaje care descind de pe ecran în sala teatrului, interpreți vizibili „în carne și oase" pe scenă, dialogînd cu propriile lor dubluri proectate pe pînză, o formație orchestrală alcătuită dintr-un pianist instalat pe podium și din imaginile sale cinematografice multiplicate, cîntînd din trompetă, clarinet, contrabas etc., — toate acestea și multe altele denotă înaltul grad de tehnicitate și fantezia bogată a celor care au conceput și realizat acest neobișnuit spectacol. Cine sînt ei și în ce constă noutatea „Lanternei magice" ?

Să-i dăm cuvîntul regizorului Ladislav Smocek, conducătorul artistic al ansamblului aflat în turneu prin țara noastră.

— Principiul pe care se bazează „Lanterna magică" este acela al combinării teatrului cu filmul într-o simbioză organică, în care nici unul din cele două elemente de bază nu se limitează să-l completeze sau să-l ilustreze pe celălalt ; ambele își aduc aportul, ca parteneri egali, la crearea noului gen de artă.

— Este, așadar, într-adevăr vorba de un nou gen de artă și nu de o inovație pur tehnică ?

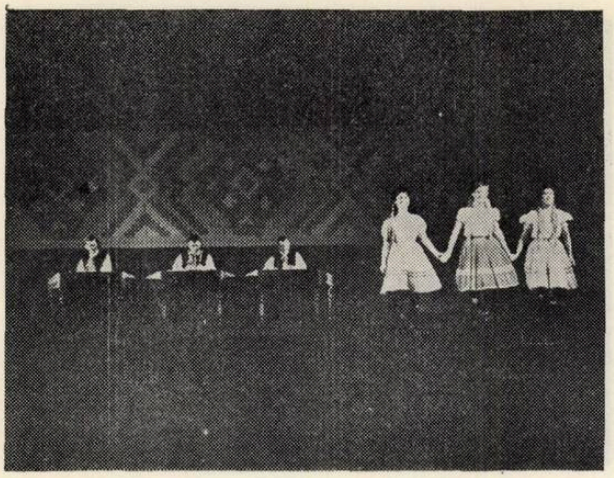
— Fără doar și poate. „Lanterna magică" — cum a fost denumit genul de către creatorii săi, regizorul Alfred Dadok și arhitectul scenograf Josef Svoboda — posedă limbajul său propriu, oferind posibilitatea de a înfățișa imagini artistice ale realității, fără limite de spațiu și timp, de a folosi teatrul, filmul, muzica, dansul doar ca părți constitutive ale unei modalități artistice complexe, mai complexe chiar decît aceea, considerată pînă în prezent ca cea mai cuprinzătoare, a cinematografului.

— Puteți să ne redați, pe scurt, realizările obținute de ansamblul dv., pînă în prezent ?

— N-aș putea să vi le redau decît pe scurt, deoarece se limitează la două programe, ambele în genul spectacolului de varietăți. Cel dintîi program a fost prezentat în premieră la 9 mai 1958 în cadrul pavilionului R. S. Cehoslovace la Expoziția universală de la Bruxelles și apoi reluat, în anul următor, în sala noastră proprie din Praga ; al doilea a cunoscut spectacolul inaugural la Leningrad, în anul 1960, după care a circulat în turneu la Moscova și în alte orașe ale Uniunii Sovietice, în Anglia, Austria, R. P. Polonă, R. D. Germană, R. P. Ungară, iar în prezent, simultan în R. P. Română și R. P. Bulgaria.

— Cum e posibilă prezentarea simultană a spectacolului în mai multe localități ?

— Foarte simplu. Posedăm trei echipamente tehnice complete, cu trei grupuri de artiști. În timp ce două echipe înfățișează programul al doilea în Romînia și Bulgaria, a treia echipă continuă la Praga, seară de seară, prezentarea programului I, începută încă din anul 1959.



Sus : **Moment folcloric : artă populară slovacă prezentată simultan în muzică (trei tambale), joc (trei dansatoare) și plastică (motive populare proiectate prin diapozitive).**

★

Jos : **Orice este posibil la „Lanterna magică" : de pildă, ca o orchestră cuprinzînd șase instrumente diferite să fie alcătuită dintr-o singură persoană, care apare de cinci ori pe ecran și o dată pe scenă (la pian).**

Cît privește dialogurile între artiști și imaginile cinematografice ale propriei lor persoane sau numărul muzical în care pianistul apare în același timp pe scenă și pe ecran, realizarea lor în cadrul mai multor echipe este ușor posibilă, existînd mai multe prezentatoare și mai mulți pianiști, fiecare însoțit de o peliculă cinematografică identică în ce privește conținutul, dar filmată de fiecare dată cu alt artist, — cel care face parte din echipa respectivă.

— Mijloacele tehnice folosite pentru realizarea efectelor atît de diverse și de originale din spectacolul „Lanternei magice" trebuie să fie fără îndoială deosebit de complicate. V-am ruga să ne relatați în ce constau ?

— Instalația tehnică se compune din două blocuri aproape independente unul de altul : unul pentru scenă și celălalt pentru proiecție. Blocul scenic este alcătuit din două benzi rulante adaptabile la podea, dintr-o serie de 13 ecrane de diferite dimensiuni, dotate cu panouri mobile datorită cărora se poate modifica după dorință forma ecranelor, și din 3 grupuri de difuzoare pentru reproducerea stereofonică a sunetului. Blocul de proiecție este o cabină închisă, cuprinzînd 3 aparate cinematografice (două obișnuite și unul pentru ecran lat) și un proiector de diapozitive. Acest utilaj — care, deși necesită cîteva zile pentru a fi montat și demontat, nu este în fond chiar atît de complicat cum pare — ne permite să realizăm cele mai variate combinații, cerute de regia spectacolului.

— Dar sunetul ?

— Deși spectatorul percepe sunetul exclusiv prin cele 3 difuzoare instalate pe scenă, sursa sonoră diferă, după cum este vorba de muzică sau de texte de dialog înregistrate anterior — stereofonic, pe trei piste — sau interpretate pe scenă. În acest din urmă caz, sunetul este amplificat, pe căile obișnuite, pornind de la microfoanele fixate în sală, sau — în cazul prezentatoarei — pornind de la un mic post de radio-emisie portativ cu transistori, mascat în costumul artistei, ceea ce îi permite să se deplaseze oriunde pe scenă, fără ca nivelul și calitatea transmisiei vocii sale să aibă de suferit.

— Prin ce mijloace asigurați latura muzicală a spectacolului ?

— Așa cum se procedează și în producția cinematografică, întîi se realizează filmarea imaginilor, iar ulterior se apelează la compozitor pentru a crea muzica adaptată cu exactitate la conținutul imaginii și la durata de proiecție a fiecărei părți a programului. Pentru spectacolul vizionat la București, numerele muzicale au fost scrise în majoritate de compozitorul Zdenek Liska. Au mai colaborat însă și alții, printre care Jan Fischer, Jiri Slitr și Jaromir Vomacka.

— Care sînt intențiile dv. de viitor ?

— Deocamdată vom prezenta același program în continuare — după Romînia și Bulgaria — în Siria și R. F. Germană. Pentru aceasta, prezentatoarele noastre studiază cu sîrguință textul respectiv în limbile arabă și germană. Între timp, la Praga, sub conducerea regizorului Kaslik de la Teatrul Național, se pregătește viitorul nostru spectacol, o adaptare pentru „Lanterna magică" a operei lui Offenbach „Povestirile lui Hoffmann". Va fi primul nostru spectacol de alt gen decît cel de varietăți, practicat pînă în prezent. Prin aceasta, încercăm să întreprindem un pas înainte, în direcția ridicării „Lanternei magice" pe o treaptă mai înaltă, în ce privește îmbinarea organică a elementelor sale componente. Desigur că tindem să realizăm în perspectivă și un spectacol unitar, pe deplin original, bazat pe un scenariu special scris pentru noi. Așteptăm în acest scop să găsim un autor capabil să se entuziasmeze pentru noul gen de artă și doritor să-i folosească posibilitățile pentru a reprezenta aspecte ale vieții contemporane în toată diversitatea raporturilor lor.

* * *

Vizionînd reprezentația „Lanternei magice", am înțeles mai bine dorința regizorului Smocek, de a putea atinge în viitor o treaptă superioară în evoluția noului gen de artă, aceea a unui spectacol unitar, omogen, întemeiat pe un scenariu original.

Este drept că, așa cum se prezintă, programul nr. 2 al „Lanternei magice" posedă un fir conducător, care îi asigură unitatea : intenția lui este de a înfățișa realizările Cehoslovaciei socialiste în toată amploarea lor. Urmărind diferitele numere ale programului, spectatorul capătă o

imagine a forței și a înaltei tehnicități a industriei, constată rodul bogat al întinselor ogoare colectivizate și marile realizări în domeniul construcțiilor de noi locuințe, ca și în acelea ale dezvoltării educației fizice și sportului, artei și culturii. Multe din numerele programului dovedesc ingeniozitatea autorilor în găsirea unor soluții surprinzătoare și în același timp atractive. Din această categorie face parte, de pildă, numărul final al primei părți a spectacolului. În timp ce pe pînză evoluează mai multe balerine într-un moment coregrafic, pe scenă pătrunde un grup de dansatori înarmați cu mici ecrane circulare, pe care fiecare „prinde" imaginea partenerei sale de pe ecranul mare. Apoi, baletul continuă sub această formă neobișnuită, cuplurile fiind alcătuite din cîte un dansator „real" și o dansatoare proectată pe micul ecran, mișcat de cel dintîi în ritmul muzicii. Nu mai puțin izbutit se prezintă numărul înfățișînd pe scenă un trio de țambale (alcătuit din excelenții instrumentiști Michal Piroska, Alexander Meszaros și Ștefan Balasz), în timp ce pe ecran se proectează diapozitive colorate cu ornamente de artă populară slovacă, iar apoi, în continuare, secvențe filmate, prezentînd un ansamblu folcloric, dansînd pe o muzică înregistrată, peste care se suprapun sunetele celor trei țambale. S-ar mai putea cita și baletul bazat pe unul din cunoscutele „Dansuri slave" de Dvorak, la realizarea căruia concură un ansamblu de dansuri ce evoluează în scenă pe fundalul ecranului, pe care se perindă peisaje ale Cehoslovaciei de azi. Sau ilariantul număr intitulat „Dragostea joc al destinului sau iubitul din dulap", în care se juxtapun imaginile a două comedii cinematografice — una din epoca filmului mut, alta din zilele noastre —, cu personaje care pătrund dintr-o comedie într-alta, în vreme ce acompaniamentul muzical este asigurat alternativ de banda sonoră (pentru filmul contemporan) și de instrumentiști aflați în scenă (pentru filmul mut).

Toate acestea nu ne pot însă împiedeca să constatăm că autorii spectacolului — furați parcă de noutatea procedeului și de multitudinea posibilităților pe care acesta le oferă — încarcă unele momente ale programului cu un număr excesiv de elemente (proecții pe mai multe ecrane, instrumentiști sau dansatori aflați în scenă), care solicită toate, simultan, atenția spectatorului. Este evident că, de pildă, proectînd admirabilul film cu păpuși de sticlă animate al lui Karel Zeman „Inspirație", în timp ce pe scenă se produce un dansator înarmat cu o umbrelă colorată, regia ne-a pus în dilema de a urmări fie filmul, fie dansatorul, întrucît ambele nu se pot cuprinde decît cu mare greutate. Latura sonoră a spectacolului apare, la rîndul ei, uneori supraîncărcată cu muzică înregistrată, muzică „pe viu" și text de comentariu, care — adăugate peste multiplele centre de atenție vizuale — depășesc capacitatea de concentrare a publicului.

Cu aceste rezerve, considerăm totuși că creatorii „Lanternei magice" au meritul indiscutabil de a fi desțelenit terenul într-un domeniu artistic căruia viitorul îi rezervă mari perspective. Cunoscînd perseverența și inventivitatea talentaților artiști și tehnicieni din republica prietenă, nu ne îndoim că ei vor ști să ducă la bun sfîrșit sarcina pe care și-au asumat-o, de a face din îmbinarea ingenioasă a teatrului cu filmul, cu muzica și dansul, un gen de artă capabil să dea naștere unor creații originale, de o cît mai înaltă valoare estetică.

E. EL.

Gabriel Amiraș — Mariana Constantinescu

Pianistul clujan Gabriel Amiraș a prezentat publicului bucureștean un program interesant atît ca factură instrumentală cît și ca substanță muzicală. Repertoriul a avut darul de a fi ales cu îngrijire și gust evitîndu-se obișnuita și lipsită de interes trecere în revistă a muzicii de toate facturile și din toate epocile. Preponderentă în cadrul recitalului a fost muzica scrisă în secolul al XX-lea. În acest context, Sonatei în Fa major op. 10 nr. 2 de Beethoven i s-a conferit prin interpretare o surprinzătoare actualitate.

Cu multă claritate a transpărut construcția piesei și constatăm cu plăcere că pianistul și-a apropiat arta de a reda sugestiv forma. Temele și frazele s-au înlănțuit în mod logic fiind conturate cu precizie și simplitate. Mai mult chiar, fiecare se bucura de o viață proprie, intensă și neprevăzută. Viziunea întregului, robustă și sănătoasă, a lăsat să se întrevadă un spirit organizat și disciplinat — am putea afirma, într-un sens — cartezian.

Am salutat cu entuziasm audierea sonatei a IX-a op. 68 de Skriabin. Lucrare de ultimă perioadă a marelui compozitor rus — sonata reclamă exigențe de o mare acuitate de care interpretul s-a achitat cu cinste. Acțiunea voliționalâ de a reda respirația cosmică, unghiurile diverse ale diferitelor raze de lumină, incidențele lor, s-au soldat cu o reușită frumoasă. Într-o asemenea muzică, n-am fi avut nimic împotrivă dacă Gabriel Amiraș s-ar fi lăsat mai mult dus de torent. S-ar fi cerut mai multă uitare de sine.

Filigranate și elegante două din studiile de Debussy și „Scarbo" de Ravel, au dat măsura capacității pianistului de a apropia și depărta culori și atmosfere, de a le transforma dintr-unele în altele, de a ajunge la puncte culminante pentru ca apoi, prin căderi bruște sau line, să intre în alte lumi sonore și sentimentale. Am opta însă pentru un sunet mai cărnos, am putea spune mai voluptos.

Recitalul s-a încheiat cu două admirabile piese, minunat redate, de tinerii compozitori romîni Cornel Țăranu („Contraste") și Adrian Rațiu („Toccata"). De factură pianistică spectaculoasă și totodată de o substanță muzicală viabilă, trăgîndu-și seva dintr-o înțelegere judicioasă a fenomenului modal, aceste ultime lucrări din cadrul concertului, au dat o imagine luminoasă asupra școlii romînești de compoziție. Interpret de mari resurse, cu o inteligență activă și în continuă căutare, sîntem îndreptățiți să-l socotim pe Gabriel Amiraș un pianist de strălucit viitor.

Mariana Constantinescu — soprană — a fost o surpriză plăcută. Nu că ne-am fi așteptat să fi fost mai puțin bine, dar faptul că într-un răstimp scurt a făcut progrese evidente ne face să afirmăm acest lucru. Progrese de prezentare a construcției muzicale (ex. Scarlatti: *Violette*, Haendel: *Ch'io mai vi possa*), progrese în dicțiune — precum și în felul degajat de a cînta — sînt menite să ne bucure. Demnitatea și prestanța lui Alessandro Scarlatti și Haendel au fost bine puse în relief. Inconsecvența ritmică din Antonio Lotti *(Pur dicesti)* și monocromia înlănțuirii frazelor din *Ritornerai fra poco*

de Adolfo Hasse au aruncat însă o umbră asupra interpretării ariilor antice. Mozart ni s-a părut a fi fost just înțeles cu excepția liedului *Către Chloë*. Am avea de remarcat o oarecare lipsă de consistență în registrul acut. Ciudat pare faptul că în bis (aria Constanței din „Răpirea din Serai"), timbrul vocii a părut remediat — interpreta jonglînd în voie și cu dezinvoltură pe tot ambitusul ei. Să fie oare emoția pricina ?

Nu putem trece cu vederea acompaniamentul îngrijit, precis și colorat al pianistei Suzana Szöreny, care se numără printre bunii acompaniatori ai noștri.

ALEXANDRU HRISANIDE

Brașov

Stagiunea rodnică din acest an, în cursul căreia filarmonica „George Dima" din Brașov a depășit, fără discuție, nivelul anilor precedenți, atît ca preocupare pentru un repertoriu valoros cît și ca valoare a interpretării, s-a încheiat strălucit cu concertele din 25 și 26 iunie, în cadrul cărora s-a prezentat pentru prima dată aici Simfonia a IX-a de L. van Beethoven.

Evenimentul muzical prilejuit astfel, are semnificații multiple. In primul rînd, el confirmă efortul susținut al orchestrei, pentru a reda cît mai bine o lucrare cu un înaintat mesaj social, care constituie în același timp o culme a creației muzicale. Acest efort s-a exprimat prin repetiții îndelungate, sub conducerea dirijorului Dinu Niculescu, Artist emerit al R.P.R. De asemenea trebuie subliniat că prezentarea Simfoniei a IX-a a fost literalmente necesară numeroșilor iubitori de muzică din Brașov, necesitate resimțită cu atît mai mult, cu cît înregistrările ca și retransmisiile la radio ale acestei simfonii sînt relativ rare. Și însfîrșit, era necesară pentru că Simfonia a IX-a este prin excelență o lucrare care își trăiește deplina strălucire și viață în spațiul nelimitat al respirației colective. Cele trei concerte (din care unul educativ) s-au desfășurat în săli arhipline, rămînînd încă numeroși acei ce n-au reușit să-și procure un bilet.

In mod deosebit trebuie subliniat și faptul că munca de pregătire a acestor concerte a mobilizat un cor cu adevărat reprezentativ, care a oferit un impresionant exemplu de creație colectivă, de pasiune și talent puse în slujba promovării muzicii simfonice.

Interpretarea simfoniei a fost mai mult decît mulțumitoare. Orchestra, mai omogenă ca deobicei, a excelat mai ales în partea a doua, Scherzo (alternarea tempoului din trei și quatro batutte a fost magistral redată), în ultima parte a adagioului și în finalul generos, unde a contribuit cu toată atenția la realizarea unității ansamblului vocal-simfonic. Corurile, pregătite de dirijorii Vlad Sava, Bogdan Aron și Mihai Andreesi, au fost expresive, dinamice — resimțindu-se uneori, totuși, lipsa de omogenitate și unele inexactități, mai ales la bași.

Dirijorul Dinu Niculescu, căruia i se cuvin calde aprecieri, a dovedit încă odată calitățile sale, conducînd cu prestanță și precizie.

La reușita acestor manifestări cu adevărat excepționale, în favoarea cărora publicul s-a manifestat cu entuziasm, și-au dat de asemenea concursul Emilia Petrescu, Martha Kessler, Marius Rintzler (care a impresionat în mod deosebit) și Ion Piso (acesta din urmă într-o dispoziție vocală nu prea fericită).

Necesitatea abordării repertoriului vocal-simfonic, a lucrărilor corale, a cantatelor și oratoriilor, este de mult demonstrată, la Brașov. Acum s-a văzut că există și posibilități depline pentru a satisface aceste cerințe ale iubitorilor de muzică.

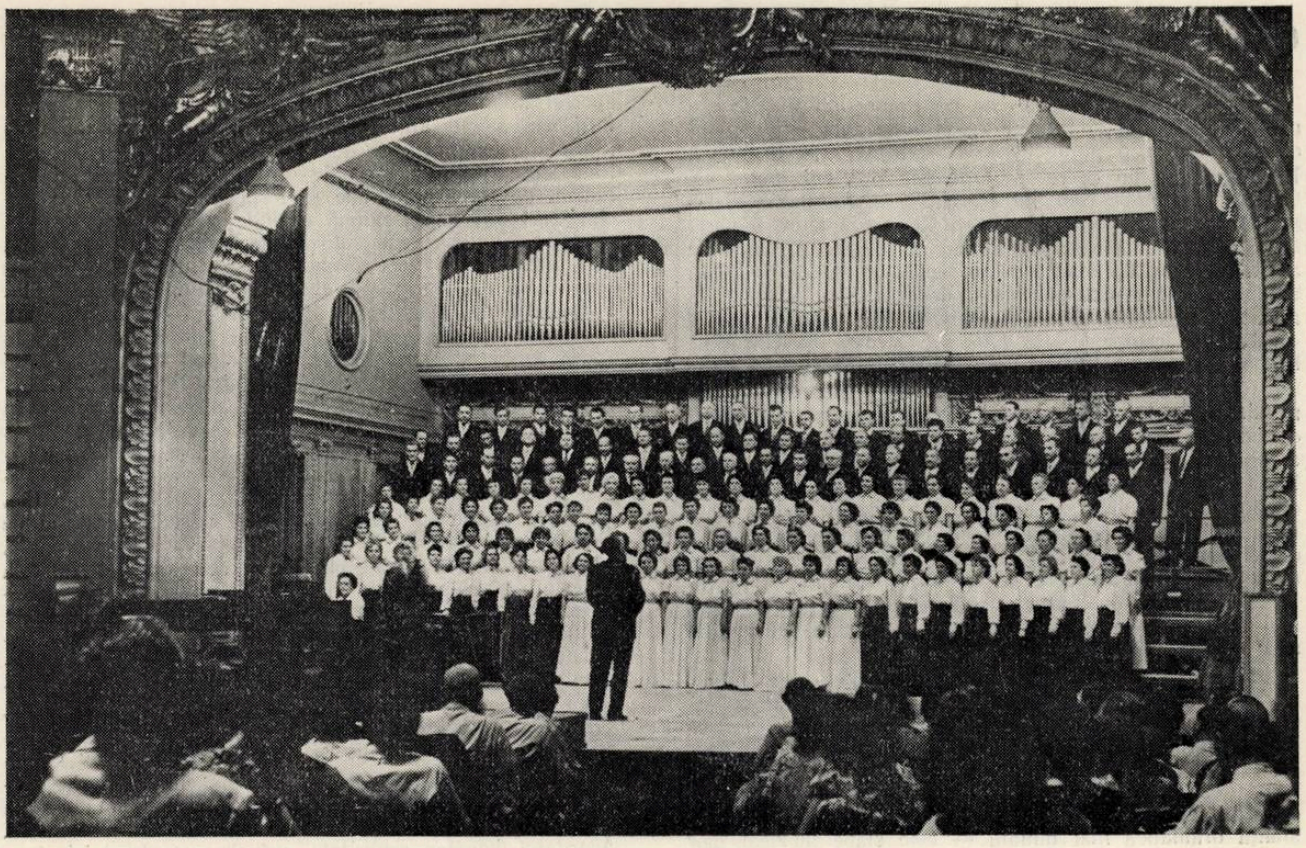
MIHAI NADIN

Formații ale Clubului Sindicatelor din Învățămînt

Concertul festiv prezentat de Clubul Sindicatelor Învățămîntului cu prilejul Zilei Învățătorului a cuprins un program foarte variat atît ca tematică a pieselor cît și mai ales, ca diversitate a formațiilor. Programul a fost început de corul de copii dirijat de Mircea Bădulescu. Acest cor a luat ființă în 1959 și are un bogat repertoriu. Formația a ajuns la un nivel de interpretare corală ce i-a permis să abordeze lucrări foarte diferite — unele dintre ele de o dificultate apreciabilă. Din rîndul corului se remarcă elemente foarte talentate care au susținut părțile de solo și care vor putea să-și cultive aptitudinile și înclinațiile muzicale. Deosebit de reușită a fost interpretarea corului și a soliștilor la următoarele piese : *Mulțumim din inimă Partidului* de Elly Roman, solistă Șolcan Carmen cl. V-a ; *Pace noi vrem* de Tulikov, solist Kinsbrauner Victor cl. IX ; *Habanera* din opera *Carmen* de Bizet, solistă Herea Stela cl. IX-a și *Repetiție pentru concert* de Mozart, solistă Luca Mioara cl. XI-a. Aproape fiecare număr din program a fost precedat de o sugestivă prezentare — monolog sau dialog — care contribuia la crearea atmosferei. Subliniem munca pe care a depus-o dirijorul corului, Mircea Bădulescu, pentru a realiza în timp relativ scurt un repertoriu larg, omogenitate, dicțiune foarte clară și expresivitate. Străduințele sale au dat roade în acest concert în care calitățile corului s-au evidențiat și au prilejuit, la majoritatea pieselor, o interpretare inspirată, pătrunsă de o justă înțelegere a conținutului fiecărei lucrări.

Varietatea repertoriului are două consecințe : una, care permite acumularea de cunoștințe noi și lărgirea diapazonului expresiv — fapt pozitiv — și o alta, care poate duce la interpretări palide, nereușite, datorate supraaprecierii propriilor posibilități. Exemplu Habanera din opera *Carmen* de Bizet. Credem că este necesară o gradație mai precisă în alegerea repertoriului atît în ceea ce privește conținutul pieselor cît și ca dificultăți tehnice, repertoriu care să corespundă posibilităților tinerilor interpreți, chiar dacă gustul lor muzical tinde să depășească nivelul tehnic la care au ajuns.

Tot în prima parte a concertului, corul de femei al Clubului Sindicatelor din Învățămînt a susținut un scurt program care merită să fie evidențiat pentru calitatea sa și timpul extrem de scurt în care a fost pregătit. Corul a luat ființă în mai 1962 învingînd unele prejudecăți în ceea ce privește posibilitățile unei formații corale de acest gen. Menționăm că este prima formație corală feminină în învățămînt. Datorită perseverenței și înțelegerii dirijoarei Florica Avramescu precum și elanului membrelor corului, programul prezentat în concert s-a bucurat de un succes bine meritat. Dirijoarea și corul au demonstrat o gamă foarte variată de nuanțe și expresivitate, omogenitate remarcabilă și frază logică. S-au impus prin muzicalitate : *Teiul* de Schubert, *Corul oltencelor* din oratoriul Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu și, prin felul în care au fost învinse dificultățile de ordin metric și ritmic, *Suita de cîntece populare bulgărești*. Realizările acestui cor trebuie să trezească interesul creatorilor care ar putea acorda mai multă atenție pieselor pe voci egale. Această inițiativă de a se organiza o formație corală de femei constituie un exemplu demn de urmat.



Partea a doua a concertului, susținută de corul și orchestra semi-simfonică a mers pe aceeași linie a diversității numerelor din program din prima parte. Această formație, înființată în urmă cu mai bine de un deceniu, are un repertoriu bogat și o activitate cunoscută. Programul a cuprins piese pentru cor și orchestră, pentru solist și orchestră sau numai orchestră. S-a remarcat interpretarea pieselor *Clopoțelul sună monoton*, prelucrare de Șveșnikov, solist I. Lotreanu, *Foicica bobului* de Gh. Dumitrescu, ș. a.

Credem că dirijorul I. Alexandrescu trebuie să dezvolte cele două calități existente ale corului : dicțiunea și omogenitatea. Se simte oarecum o lipsă de echilibru în această privință prin faptul că nu în toate piesele problemele de ordin tehnic muzical sînt rezolvate în mod firesc, lucru care duce la o redare mai puțin convingătoare a conținutului. Trebuie de asemenea înlăturată tendința spre sonorități masive nu întotdeauna justificate. Orchestra a dovedit sensibilitate ; din punct de vedere tehnic însă nu a reușit să depășească întru totul dificultățile de ritm și metrică (exemplu *Hațegana, Mărunțelu* de Achim Stoia) și să creeze mai mare echilibru între partide. Se recomandă o gradație mai adecvată a intensității sonore la partidele de suflători, în special în momentele de forte, deoarece prin însuși specificul construcției lor depășesc mult posibilitățile coardelor în această privință și se poate ajunge altfel la dezechilibru sonor.

O contribuție valoroasă la reușita concertului au adus Alice Polzer, Constantin Georgescu și Grigore Bărgăuanu, care au acompaniat la pian primele două formații corale cu gust și înțelegere.

Programul prezentat de formațiile clubului învățămîntului are o tematică interesantă, reflectînd preocupări variate : înfățișarea vieții clocotitoare a construcției socialiste și apărării păcii, imagini din viața și creația țărilor prietene, apropierea și înțelegerea cît mai profundă a valorilor clasice.

Străduințele ansamblurilor și dirijorilor s-au bucurat de aprecierea elogioasă a publicului, iar realizarea lor în acest concert constituie un îndemn ce îndreptățește speranțele în noi succese pe care artiștii amatori din rîndurile profesorilor și elevilor le vor obține în viitor.

IRINA ODAGESCU

Clasa de operă a Conservatorului

Orice bilanț trebuie să fie edificator, atît în privința muncii depuse cît și în ceea ce privește perspectiva muncii viitoare. Și o producție este o manifestare grăitoare. In fragmente din opere — *Traviata* de Verdi, *Faust* de Gounod și *Cio-cio-San* de Puccini — s-a putut vedea stadiul pregătirii vocale și scenice la care a ajuns o parte din studenții ce pășesc în ultimul an de studii. Dacă nu am fi cunoscut decît această producție, am fi fost înclinați să credem că repertoriul clasei de operă se limitează la aceiași mult cîntați autori. Totuși excepțiile (*Tînăra gardă* de Meitus, fragmente din *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu) nu contribuie substanțial la orientarea către un repertoriu mai larg și, îndeosebi, contemporan. Deprinderea cu intonația nouă, cu gestul scenic altul decît cel cerut de stilul operei din veacul trecut, cu o altă gamă a sensibilității, trebuie să devină o coordonată a personalității interpretative a tînărului cîntăreț. Ieșit de pe băncile conservatorului, acesta trebuie să devină factor care să impulsioneze orientarea scenelor lirice către creația contemporană a genului. Am văzut cîntăreți al căror renume s-a consolidat prin interpretarea doar a cîtorva roluri... Generația în formare trebuie să aleagă un drum mai larg, mai cuprinzător. E datoria ei și a îndrumătorilor ei.

Repertoriul bătătorit are servitutea (sau, poate, calitatea?) de a trăda superficialitatea sau suficiența pregătirii vocale și scenice, întrucît este fără îndoială greu să adaugi acel plus de concepție care să împrospăteze imagini, sentimente și situații pe care cu toții le știm; adevărata emoție vine cu greu și spectatorul rămîne pasiv. Iată de ce lucrările răscîntate (mai ales cele cu o substanță dramatică mai diluată — cele slabe muzical mor de la sine) trăiesc cu adevărat doar prin marile interpretări, dominate de reliefarea eternului uman.

Corectitudinea, cerința minimă ce se poate pretinde unor artiști în formare, a fost prezentă de-a lungul spectacolului cu fragmente din opere. In unele cazuri, aportul interpreților a depășit simpla respectare a partiturii sau a indicațiilor regisorale, dar, din păcate, prea rar s-au creat momente de autentică artă. Regia lui Jean Rînzescu reliefează personaje din cîteva trăsături caracteristice, de mare simplitate și forță de sugestie, dar trecerea acestora peste rampă depinde și de experiența cîntăreților. Se cere remarcată Elena Simionescu, o Violetă fără afectare, cu voce clară, frumos timbrată și joc de scenă degajat, exceptînd cîteva atitudini melodramatice. Partenerul său Dumitrache Haralambie — Germont — a compensat o oarecare rigiditate în ținuta scenică prin vocea egală, stăpînită tehnic, prin cîntul în general cald (ce se putea nuanța mai net). Dumitru Ilinescu (Alfredo) neavînd prea mult de cîntat, s-a relevat ca actor. In Faust, Antoniu Fussan a încercat să domine un glas de amploare comună, punîndu-și în umbră catifelarea vădită în momentele de mezza-voce. Ramon Santana Cardenas (Mefisto) are o voce penetrantă, fără asperități, dar încă insuficient cultivată (ca și mișcarea scenică de altfel). Lucia Juvara, în rolul lui Suzuki, s-a detașat net, atît prin calitățile vocale cît și prin cele scenice. Expresia ei este sinceră, directă și convingătoare. Carmen Hanganu este o Cio-cio San echilibrată, vibrantă îndeosebi în momentele de tensiune dramatică. Ion Pop (Consulul), degajat, interiorizat dar inegal vocal, parcă obosit. Pinkertonul lui Dumitru Ilinescu s-a caracterizat prin incisivitatea liniei personajului, vocal poate prea intempestiv. Trebuie menționată buna dicțiune a tuturor interpreților, rod așteptat și binevenit al efortului claselor de canto.

Maestrul Jean Bobescu a condus cu autoritate, luptîndu-se cu o orchestră sub orice critică, triumfătoare în special în Cio-cio San cînd a reușit să acopere vocile. Acordajul deficitar, sonoritatea neînchegată, decalajele frecvente se cer înlăturate pentru a se putea trece — abia de aici încolo — la interpretare.

RECENZII

D. Bughici și D. Gheciu: Formele și genurile muzicale

La înțelegerea comorilor artei muzicale, cunoașterea formelor joacă un rol de seamă. Pătrunzînd logica construcției, putînd să urmărească transformările melodice, armonice și ritmice, „poziția emoțională" a temelor una față de alta, ascultătorul își înlesnește perceperea esenței lucrărilor — mesajul ei social, uman, etic. Totodată cunoașterea evoluției formelor genului ajută la înțelegerea acestora ca modalități de exprimare specifice diferitelor epoci și stiluri din istoria muzicii. În ce privește specialistul, stăpînirea problemelor de forme muzicale constituie o componentă indispensabilă a formației profesionale.

Prezentarea formelor și genurilor muzicale ca modalități variabile în funcție de conținut — la rîndu-i determinat de condiții social-istorice — este condiția valabilității unei lucrări cu adevărat științifice. Volumul de care ne ocupăm este primul de acest fel la noi. Pînă la acesta, puținele lucrări care au existat, concepute în scopuri didactice, au avut o circulație restrînsă la cercurile de specialiști. Volumașele anterioare ale acelorași autori — Formele și genurile muzicii vocale și instrumentale — sînt, prin structura și modul de tratare, lucrări de popularizare, necesare primului contact cu lumea muzicii. Depășind acest stadiu, D. Bughici și D. Gheciu au alcătuit o carte pe drept cuvînt așteptată atît de iubitorul de muzică cît și de elevi, studenți și specialiști. Fără îndoială că înțelegerea deplină a problemelor expuse necesită un minimum de cunoștințe de teorie, armonie și contrapunct.

După ce prezintă elementele de bază și constitutive ale discursului muzical, autorii expun cele două forme și genuri de bază — omofonic și polifonic —, precum și diferite alte forme și genuri vocale, vocal-simfonice și instrumentale, încheind cu genurile scenice. Este demnă de relevat includerea diferitelor jocuri și dansuri românești și străine, care pătrund în creația profesională, o influențează și o îmbogățesc. Cartea constituie o bază în adoptarea unei terminologii unice în muzicologia românească.

Autorii insistă în repetate rînduri asupra primatului conținutului, forma ca factor determinat fiind schematizată numai în măsura în care ajută la statornicirea tipurilor structurale. Formele de largă circulație, pe care istoria le-a consacrat ca apte a îmbrăca un conținut permanent actual, nu sînt prezentate ca tipare statice ci variabile în funcție de sentimentele și ideile pe care le îmbracă. În acest sens ar fi trebuit mai mult insistat asupra aspectelor deosebite pe care sonata, simfonia, concertul, opera le prezintă în creațiile contemporane.

Trebuie subliniată abundența de exemple, care ușurează înțelegerea teoretică. Luate din marii maeștri, acestea servesc drept modele de construcție expresivă, echilibrată; ele cer și, totodată, ajută la formarea unei largi culturi muzicale. Ar fi fost bine

însă, avînd în vedere cele de mai sus, ca exemplele să ilustreze mai reprezentativ și creația secolului XX, și, îndeosebi, a compozitorilor noștri. (Orice tratat teoretic — francez de pildă — folosește într-o mare măsură exemplele din creația compatrioților.).

Claritatea și conciziunea sînt caracteristicile predominante ale stilului autorilor. Sînt unele titluri — ca rapsodia, aria (de operă) — care, tocmai prin spațiul restrîns ce li s-a acordat, par expediate, se rezumă parcă la o fișă de dicționar, cu etimologia termenului, cîteva exemple. La dansurile populare ar fi fost bine, după părerea noastră, să se arate pătrunderea lor (fie chiar numai ca ritmică sau intonație) în creația profesională, transfigurarea lor în procesul elaborării imaginii artistice. Datorită criteriului alfabetic al ordonării în cadrul unor capitole (de fapt este dificil a găsi un altul), nu au fost complet eliminate la redactare unele repetări, didacticisme, a căror înlăturare se cer într-o ediție viitoare.

Formele și genurile muzicale de D. Bughici și D. Gheciu nu constituie încă un tratat, ci un manual, extrem de necesar în lărgirea orizontului muzical, care nu trebuie să lipsească din biblioteca nici a specialistului, nici a iubitorului de muzică.

PETRE CODREANU

Ana Motora-Ionescu și Edith Visky: Manualul de teorie și solfegii pentru clasa a IV-a a școlilor de muzică

Manualul de teorie și solfegii pentru clasa a IV-a de prof. Ana Motora-Ionescu și prof. Edith Visky face trecerea de la stadiul educației muzicale caracterizat prin predominarea modului intuitiv al prezentării materialului teoretic, la stadiul superior al teoriei și solfegiului, care cuprinde considerații teoretice mai avansate. Dificultatea realizării unei asemenea cărți este evidentă și considerăm ca oportun faptul că manualul apare ca rezultat al unei colaborări.

Respectînd indicațiile programei analitice, manualul reia noțiunile teoretice învățate în anii anteriori, dezvoltîndu-le, dînd explicațiilor un orizont mai larg, corespunzător nivelului de înțelegere al elevilor de clasa IV-a. Materialul didactic prezentat, cuprinzător și complet, are o orientare ideologică justă, este accesibil și artistic. Preponderentă e creația românească, populară și cultă, făcîndu-se apel în special la compozitorii noștri contemporani. Majoritatea cîntecelor sînt noi, scrise special pentru acest manual, în urma insistențelor autoarelor și a unei munci de reală antrenare a compozitorilor în direcția creațiilor destinate vîrstelor mici. Remarcăm faptul că autoarele au recurs la creatori consacrați și pentru compunerea unor solfegii și exerciții cu scop strict didactic, ridicînd mult nivelul artistic al cărții. Unele solfegii sînt compuse în stil popular.

Prezentarea noțiunilor teoretice este foarte clară, concisă, cu definiții putine și explicite, cu exemple adecvate. Adesea, în scopul sprijinirii profesorului, textul manualului expune jaloanele unei lecții cuprinzînd întrebările esențiale, în ordinea lor logică, legînd noțiunile noi de cele deja învățate (de exemplu lecțiile despre game ș.a.) Caracterul viu și accesibil al prezentării face ca manualul să poată fi consultat cu interes, în mod egal și de către elevi. In cursul cărții este definit și subliniat caracterul expresiv al fiecărei formule ritmice sau construcții melodice nou învățate. (De exemplu: trioletul — „avîntat și plin de voioșie", contratimpul — „dinamizează muzica; e folosit în „acompaniamente", modul minor — „de obicei se folosește pentru exprimarea unei stări de tristețe", etc. Multe capitole au în încheiere, în afara obișnuitelor *teme* pentru acasă, întrebări muzicale (cuprinzînd noțiunile noi) date elevilor spre a fi completate cu *răspunsurile* muzicale contemporane.

La o cercetare mai amănunțită, constatăm și unele lipsuri, pe care considerăm util a le menționa.

La capitolul „Funcțiunile treptelor" (pag. 62) schema nu este pusă în concordanță cu explicațiile ce o preced, aducînd denumiri noi, nemenționate în text (astfel, treapta a II-a a VI-a — *supra dominantă* în text, *mediantă inferioară* în schemă etc.). Acest fapt poate crea confuzii sau nedumeriri, deși ambele denumiri sînt în uz. De altfel, schema ni se pare abstractă pentru clasa a IV-a și am fi preferat una mai simplă (așa cum este cea din manualul de clasa a III-a, de exemplu).

La capitolul „Semne de alterație sau accidenți" (pag. 99) găsim afirmația că alterațiile „au efect și asupra notelor de la octavă, în cuprinsul aceleiași măsuri". Consultînd tratatele cele mai noi de teorie (ale autorilor: I. V. Sposobin sau V.Giuleanu — V. Iusceanu) constatăm că în prezent efectul alterațiilor este admis numai asupra notelor aflate la aceeași octavă cu prima notă alterată și, ca atare, afirmația inițială este inexactă.

Mai multe greșeli de amănunt (scriere, paginație etc.) pot provoca, de asemenea, confuzii. [Exemple: exercițiile ritmice destinate capitolului „Durata sunetelor muzicale" (pag. 14) le găsim la capitolul „Despre pauze" (la pag. 17); solfegiul la două voci cu sexte este pus la paragraful „Terța" (pag. 77), iar cel cu terțe la paragraful „Septimă" (pag. 91); exercițiile de recunoaștere a intervalelor de sextă și septimă sînt inversate: septimele la pagina 86 (ca sexte) și sextele la pagina 90 (la septime); Dansul ungar de Brahms (pag. 133) scris în la minor melodic și avînd sincope pe jumătăți de timp este plasat înainte de explicarea noțiunilor teoretice respective; la pagina 144 exemplele de triolete cu pauze și diferite valori au greșeli; la capitolul „Măsuri de 4/8" (pag. 157) s-au inversat cîntecele „Suie cîntec" de I. Nicorescu și „Fluturele" de S. Sarchizov fără a se modifica și întrebările care, puse după primul cîntec, se referă la al doilea etc.]. De asemenea, textele literare ale unor cîntece ar trebui revizuite în sensul respectării riguroase a concordanței dintre accentele cuvintelor și cele ale ritmului muzical. O muncă de corectare mai minuțioasă se impune pentru viitor, în vederea elaborării unei noi ediții.

In ansamblu, însă, manualul de clasa a IV-a este valoros și rezolvă cu succes sarcina grea a trecerii de la stadiul educației muzicale la cel al teoriei și solfegiului.

GRIGORE BARGAUANU

DIN CARNETUL UNUI MELOMAN

* * *

Trebuia să trec pe la garderoba Ateneului unde, în animația specifică sfîrșitului de concert, aveam de parcurs purgatoriul întrebărilor.

Eram atacat pentru a 15-a oară cu invariabilul și obligatoriul „Cum ți-a plăcut ?" și, jenat, fiindcă nu puteam emite pe loc o părere numai după o primă audiție, am lăsat privirea în jos... cînd, ce să văd ? Un caiet mic cu coperte de material plastic stătea la picioarele mele. Mă plec, fericit să pot scăpa de răspuns, și-l răsfoiesc... Însemnări, ștersături, gînduri despre muzică... Mă uit circular cu gîndul să-l găsesc pe posesor, țin caietul vizibil, dar degeaba.

Le-am citit și cred că destăinuindu-le în paginile revistei „Muzica" nu comitem o indiscreție ci le restituim astfel posesorului...

* * *

Am auzit într-o sîmbătă seara, în promenada circulară printre coloanele Ateneului, doi tineri con(tro)versînd :

— După părerea mea, ar trebui făcut un salt peste romantism... e o pată în istoria muzicii.

— Ba, eu zic, că trebuie făcut un salt de la Bach la Bartók.

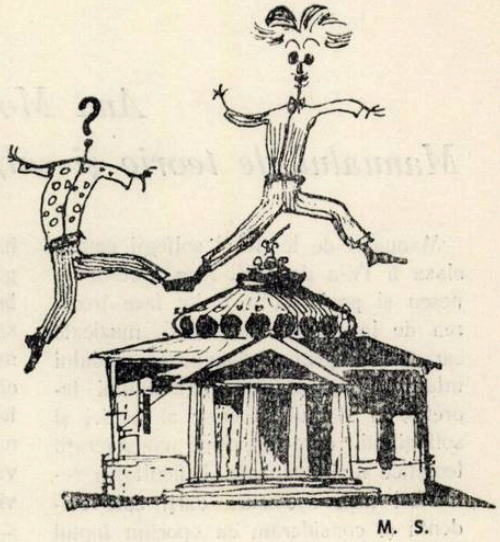
Era cît p-aci să intervin :

— Nu credeți c-ar putea fi un salt mortal ?

Dar mi-am reamintit că nu e frumos să tragi cu urechea și mai cu seamă să intri în vorbă neîntrebat...

* * *

— Albumul ăsta îmi vorbește despre concediul petrecut în ianuarie la schi.
— Și revista aceasta despre un concert dat acum șase luni.



M. S.

Revista „Muzica" conține în ultimele pagini ale fiecărui număr cîteva articole care au, pur și simplu, darul de a întineri (ca Gerovitalul de pildă).

E vorba de cronicile care consemnează manifestările artistice din București și din țară.

Astfel, poți afla în plină iarnă, cînd focul troznește în sobă și crivățul șuieră antarctic, cum că astă-vară (să fi fost prin iunie sau începutul lui iulie ?) ai ascultat pe o căldură caniculară, într-o sală înflorită de bluze și cămăși deschise, un program de lieduri executat de cîntăreț cu... căldură.

Ai fi uitat poate că ai ascultat pe Yma Sumac, Anton Dermota, Zara Doluhanova sau John Barbirolli, dar revista „Muzica" te face să retrăiești în coloanele ei, aidoma, clipele de-atunci. Și ca să revezi totul cît mai viu, se adaugă uneori și fotografii.

...Te simți cu vreo jumătate de an mai tînăr și nu știi cum să mulțumești redacției.

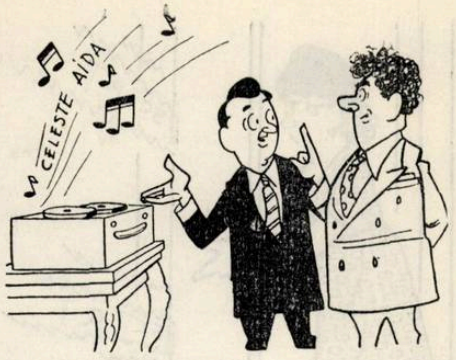
desen de Fred Ghenădescu

Mă-ntreb citeodată :

Nu cumva abuzul de muzică reprodusă mecanic (radio, pick-up, magnetofon) ar putea aduce o oarecare deformare în concepția noastră auditivă ? Este vorba de o anumită „corectare electro-magnetică" pe care detașamente de tehnicieni ajutați de instalații moderne și complexe o realizează cu pricepere, dar care, pe lîngă minunile oferite, aduc totodată un procent de modificare a interpretării.

E vorba în primul rînd de o „ameliorare" pe baza unei uriașe aparaturi : o voce mică obține volumul a trei cîntăreți laolaltă, o vioară fără ton capătă strălucirea unui stradivarius, registrul fără intensitate (cum este cel grav al flautului) capătă relieful și forța unui instrument de alamă, prin utilizarea efectului de ecou timbrul își acoperă „porozitățile" cu un strălucitor „email" sonor etc., etc.

O altă modificare constă în estomparea impresiei de suflu cald, omenesc, de val sonor aerian, al instrumentelor de suflat, ca să nu mai vorbim de acel fluid electrizant (de pildă Richter) „pe viu", element care nu poate fi cuprins în microrilele discului oricît ar fi de înaltă fidelitatea. Și apoi elemenul vizual, de legătură directă, care întregește de obicei înțelegerea muzicii, lipsește cu desăvîrșire.



— E curios, maestre, către finalul ariei, vocea vă devine veselă, mai puțin dramatică...
— Pentru că partea finală am înregistrat-o în ziua cînd mi-a născut nevasta un băiat.

— Ce este ? m-a trezit din somn : ce-i vacarmul ăsta infernal ? !
— Se dă la radio „Cîntecul de leagăn" al lui Godard.

E drept că specialiștii aduc necontenit perfecționări : stereofonia este una din cuceririle însemnate. Totuși...

In sfîrșit, ar mai fi de pomenit un fenomen pe care aș îndrăzni să-l numesc „elefantizarea". E vorba de o dilatare a volumului și a intensității sonore. Difuzoarele perfecționate, uneori uriașe și plurale, reglate la intensități zguduitoare redau Mica serenadă de coarde a lui Mozart în grandoarea festivă a unei colosale solemnități, distrugînd caracterul intim și discret al acestei muzici plină de taina nopții, iar liedului de Schubert care destăinuie unui grup de prieteni fiorul unui sentiment sau face direct iubitei mărturisirea castă, timidă și emotivă, i se alterează duioșia printr-o intensitate sonoră menită să zdrobească o cîmpie de auditori.

In înregistrările de studio, interpretul respectiv reproduce de mai multe ori piesa, uneori, în mai multe zile, iar cîntărețul (care de obicei se plînge că nu este „în voce") trece prin fața microfonului într-o zi bună, prinde și înregistrează „acuta", care alaltăieri nu-i ieșea, urmînd ca maeștrii de sunet să-și bată capul și să asambleze diferitele părți ale lucrării : allegro-ul de ieri (a cărui codă trebuie înlocuită cu cea înregistrată răsalaltăieri) cu andantele cîntat a opta oară (a cărui parte medie, conținînd o notă greșită, va fi înlocuită cu cea cîntată a șasea oară) și cu finalul lipit din trei finaluri din care două au fost cîntate de dimineață iar al treilea imediat după masă.

Actul interpretării nu poate fi trăit de două ori la fel, — în consecință nu există două interpretări aidoma ale unei piese chiar la același executant.

Se rupe astfel firul delicat și nevăzut al interpretării care, oricît de fin ar fi înnodat, se simte.

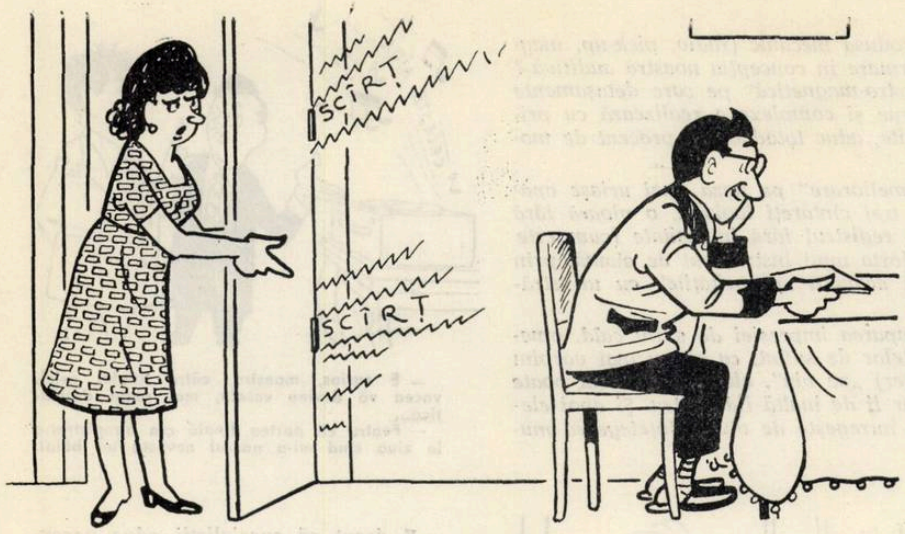
Uneori este poate de preferat o interpretare chiar cu mici imperfecțiuni tehnice, dar care — în schimb — păstrează același suflu interpretativ.

De bună seamă tehnica a adus o contribuție uriașă la răspîndirea și popularizarea muzicii, dar muzica redată mecanic nu poate înlocui *muzica „pe viu". Radioul, pick-upul și magnetofonul nu trebuie să suplinească ci să completeze și să stimuleze frecventarea sălilor de concert.*

M. S.

Piesele care se termină în fortissimo sînt mai sigure de succes decît cele care se încheie în nuanțe delicate. Oare aceasta să fie cauza pentru care dirijorii programează atît de rar Simfonia a III-a de Brahms ?

Caricaturi de Fred Ghenădescu



— Ascultă, îți place ?
— Interesant.

De cele mai multe ori, cînd e vorba de o muzică modernă și mai cu seamă „avansată", se exclamă la audiția ei : ...„interesant !"

Ați putea exclama „interesant" după ce ascultați muzica lui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Enescu, Bartók ?

Cînd te surprinzi încîntat, vrăjit, cu sufletul plin ca un ciorchine greu, răscolit de emoție mai poți spune „interesant" ?

Cînd cronicarul este „rece și obiectiv" :

„În recenta sa lucrare, compozitorul A. B. se străduiește să se exprime într-un limbaj modern, dar, uitînd *că pentru aceasta* trebuie *să fie totodată și* personal, *se mulțumește să pastișeze disonanțele mușcătoare ale lui Belá Bartók din ultima sa fază.*

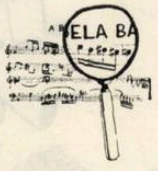
Orchestrația stufoasă, prin excesul de dublaje, este monotonă și lipsită de colorit și sugestivitate".

. . . . . .

Cînd cronicarul (poate fi același) este binevoitor sau prieten cu compozitorul (compozitorul aceleiași lucrări).

„În recenta sa lucrare, maestrul A. B. reușește să se exprime contemporan și, ceea ce este mai valoros, totodată personal, *asimilînd* creator *spiritul muzicii lui Belá Bartók din faza sa cea mai înaintată, cu o incisivitate plină de spirit. Orchestrația, masivă și sobră, este unitară, evitînd efectele agresive de „colorit" și ostentativă „sugestivitate", refuzînd în economia de mijloace rezultate pur exterioare.*

A fost un moment rar și prețios, care"... etc.



Parafrazîndu-l pe Hans von Bülow care și el parafraza spunînd : „La început, a fost ritmul", am putea sintetiza procesul de creație al unor lucrări de muzică ușoară cam așa :

— la început a fost : ritmul *(cha, cha, cha, mambo, samba, etc.).*

— apoi : melodia *(autor, compozitorul).*

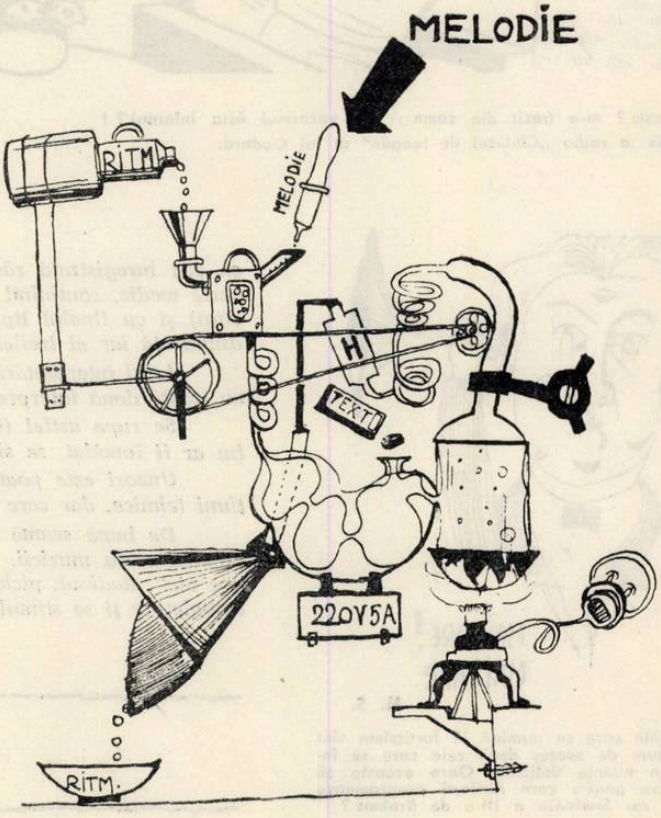
— după care se naște : textul *(autor — pretextierul, om de litere care stabilește pe ce sunete se pronunță cele trei substantive : dor, lună și chitară).*

— în acest timp, sub melodie apare : armonia *(autor, compozitorul plus cel ce o va face...).*

— : orchestrația *(autor — un specialist al cărui nume rămîne în orchestră).*

Se frămîntă bine cu comisia de îndrumare sau vizionare și se ascultă, pentru ca să constați că, din toate acestea, pînă la urmă, rămîne doar ritmul. *Așa că ne-am întors iarăși... la început, a fost* ritmul... *și-a cha, cha, cha mai departe...*

pentru conformitate,
ALEXANDRU PAȘCANU



desene : Fred Ghenădescu și M. S.

Prezențe romînești

Sub titlul „O nouă lucrare românească", revista „Hudebny Rozhledy" nr. 11/1962 publică următoarele în legătură cu interpretarea recentă a „Tripticului simfonic" de Zeno Vancea de către Filarmonica de stat din Brno (R. S. Cehoslovacă) în cadrul unui program în care au mai figurat lucrări de Debussy, Stravinski și Vycpalek.

„Tripticul autorului romîn, cunoscut în Cehoslovacia de la cîteva congrese și conferințe de muzicologie (Z. Vancea este totodată o personalitate de frunte a muzicologiei romînești), a fost compus în anul 1958 și este opera unui compozitor matur și echilibrat, a cărui evoluție anterioară a trecut prin cîteva etape, începînd cu prelucrarea creatoare a materialului folcloric pînă la asimilarea proceselor tehnice de compoziție ale muzicii moderne, mai ales a lui Béla Bartók (de pildă în baletul valoros și interesant „Priculiciul"). Tripticul demonstrează că Zeno Vancea nu numai că a asimilat perfect aceste impulsuri, dar că a ajuns la o afirmare a specificului personalității sale în compoziție. In acest sens sînt caracteristice tocmai originalitatea muzicală, uneori cu ecouri prokofieviene (părțile extrem de rapide), cantabilitatea nobilă (mai ales în intermezzo) și instrumentarea briantă a compoziției lui Vancea, la a cărei premieră autorul a fost prezent la Brno și care a cules un succes meritat.

In ce privește nivelul interpretativ al concertului, putem scrie de data aceasta numai lucrurile cele mai bune. Insuși faptul că dirijorul Jaroslav Vogel și orchestra au făcut față unui program atît de exigent privind latura tehnică pînă la capăt, denotă calități înalte.

In genere, se poate spune un concert cu un deosebit succes, incontestabil apogeul stagiunii de muzică simfonică din anul acesta de la Brno".

* * *

Aceeași revistă publică o recenzie despre cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah și poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, imprimate pe disc „Electrecord". După o situare a compozitorului Tiberiu Olah în ansamblul muzicii românești contemporane se arată următoarele cu privire la creația sa:

„Cine a făcut numai o cunoștință fugitivă cu cantata sa pentru cor de femei pe texte populare (a fost interpretată la noi de Filarmonica cehă), cu oratoriul lui pe versuri de Maiakovski și cu muzica lui de cameră, simte că are de a face cu un artist care are ce spune și știe să-și exprime energic și eficient intențiile sale. Compozitorul Olah are predilecție pentru conciziunea frapantă și pentru fresca de amploare, către factura complicată și cantabilitatea melodică din cele mai simple. Cantata „Prind visele aripi" relevă pe un spațiu mic de zece minute multe din caracteristicile talentului lui Olah".

„Muzica lui Olah pornește de la tradițiile românești și în același timp relevă faptul că compozitorul a studiat la Moscova (din cînd în cînd simțim parcă spiritul lui Musorgski). In primul rînd este însă muzica lui Olah, cu multe impulsuri și concepții noi. (O atenție deosebită merită arta compozitorului de a făuri contraste). Olah nu are nevoie de nici un fel de sistem complex modern pentru a crea o muzică într-adevăr contemporană și elocventă.

Impresia puternică pe care o produce audiția acestei imprimări se datorește desigur, și interpretării excelente a artiștilor romîni. Dirijorului Cristescu îi revine un mare merit în obținerea tensiunii emoționale cu care a fost redată cantata. Calitatea tehnică a discului este impecabilă".

★

Despre poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn (interpretat de orchestra simfonică a Radiodifuziunii romîne dirijată de Iosif Conta) se arată următoarele:

„Această compoziție este la noi bine cunoscută din diversele interpretări din cadrul emisiunilor Radiodifuziunii cehoslovace. Mendelsohn s-a inspirat în poemul său din simbolul oprimării Romîniei burgheze, închisoarea Doftana, care ani îndelungați a fost locul chinurilor și suferințelor luptătorilor romîni progresiști și revoluționari. In mod logic, compoziția începe cu o dispoziție sumbră în care apare sîmburele tematic al întregii lucrări construită în formă de sonată. Discursul muzical se îmbogățește în evoluția sa cu intonații de cîntece avînd ca sursă în parte muzica populară românească, în parte cîntecele revoluționare. Cu toate că compozitorul nu s-a emancipat de un anumit caracter descriptiv și în esență nu se îndepărtează de la convenția poemelor simfonice similare, structura compoziției este atrăgătoare iar evoluția treptată a ideilor muzicale elocventă. In genere Mendelsohn este mai convingător în părțile lirice și meditative. Cea de a doua orchestră bucureșteană a fost la înălțimea sarcinei sale nu prea dificile. Interpretarea sa a fost bine înregistrată din punct de vedere tehnic, afară de unele momente în care se fac simțite oscilații ale înălțimii sunetelor".

* * *

In „Les Nouvelles Littéraires", din ianuarie a.c., cunoscutul critic francez Marc Pincherle caracterizează astfel arta pianistului Valentin Gheorghiu, în legătură cu concertul dat în capitala Franței: „...Și cel mai frumos este că acest entuziasm risipit în genere, pentru a spune astfel, în gol, a fost îndreptățit (de data aceasta n.r.) de către prodigiosul talent al lui Richter. Dacă nu ar fi temerar de a judeca un interpret după audiția unei singure lucrări, aș pune pe același plan un pianist romîn de care s-a vorbit puțin, Valentin Gheorghiu; în concertul de Schumann autenticitatea stilului, îndemînarea tehnică și frumusețea sonorității mi-au părut de nedepășit"...

* * *

Din partea societății „Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker — Brief — Archivs E. V." am primit următoarea comunicare:

In locul regretaților săi membri profesor universitar George Breazul — București, profesor Manolis Kalomiris — Atena, Else Jugel — Frankfurt am Main și Rudolf Floerscheim — Elveția, au fost numiți: dr. Hans Sittner-Viena, profesor universitar dr. Dénes Bartha — Budapest, profesor Mihail Jora — București și profesor José Subira — Madrid.

Societatea anunță apariția următoarelor lucrări:

Emily Anderson — Londra „The Letters of Beethoven" („Scrisorile lui Beethoven") (3 Volumes) London: Macmillan & Co., Ltd.; Hedwig și dr. Müller von Asow — Berlin: „The Collected Correspondence and Papers of Cristoph Willibald Gluck" („Colecția de scrisori și documente ale lui Christoph Willibald Gluck"), London: Barrie & Rockliff.

Cuprinsul

Pag.

Nicolae Parocescu

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist (continuare) 1

Radu Gheciu

Centenarul Debussy 10

Adrian Raţiu şi Aurel Stroe

Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy 17

FIGURI DE COMPOZITORI ÎNAINTAŞI

Iuliu Constantin Spiru

George Stephănescu 23

Iosif Herţea

Festivalul de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice 26

DE PESTE HOTARE

Petar Liondev

A 14-a aniversare a Institutului de muzică al Academiei Bulgare de Ştiinţe 29

J. Hroch

O nouă operă cehoslovacă : „Invierea" de Jan Cikker 30

CONCERTE — SPECTACOLE

Andrei Porfetye

„Cavalerul rozelor" de R. Strauss la T.O.B. 31

Edgar Elian

Turneul Teatrului de Operă din Timişoara 34

Miltiade Păun

Spectacolele Teatrului Muzical din Galaţi 37

E. El.

Lanterna magică 39

Alexandru Hrisanide

Gabriel Amiraş — Mariana Constantinescu 41

Mihai Nadin

Braşov 42

Irina Odăgescu

Formaţii ale Clubului Sindicatelor din Învăţămînt . . . 42

Petre Codreanu

Clasa de operă a *Conservatorului* 44

RECENZII

D. Bughici şi D. Gheciu : Formele şi genurile muzicale 44

Grigore Bărgăuanu

Ana Motora-Ionescu şi Edith Visky : Manualul de teorie şi solfegii pentru clasa a IV-a a şcolilor de muzică 45

Din carnetul unui meloman 46

Prezenţe romîneşti (coperta a IV-a)

c. 2379 — I.C.P. — M.F.A.

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie, nr. 4—6, Raion, 16 Februarie

Lei 5

Biblioteca oraș
Sibiu

MUZICA

Anul XII Nr. 10 octombrie 1962

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

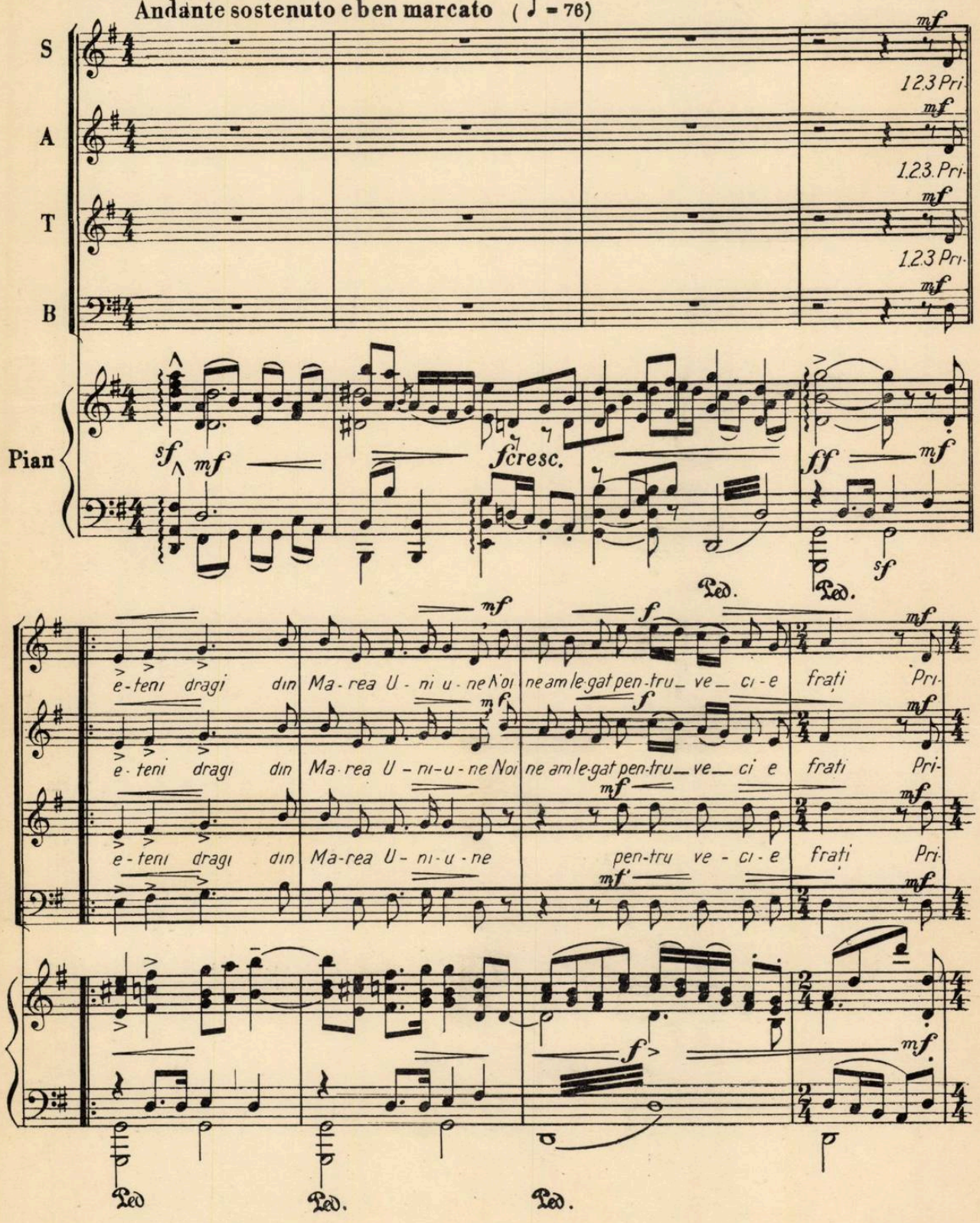
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

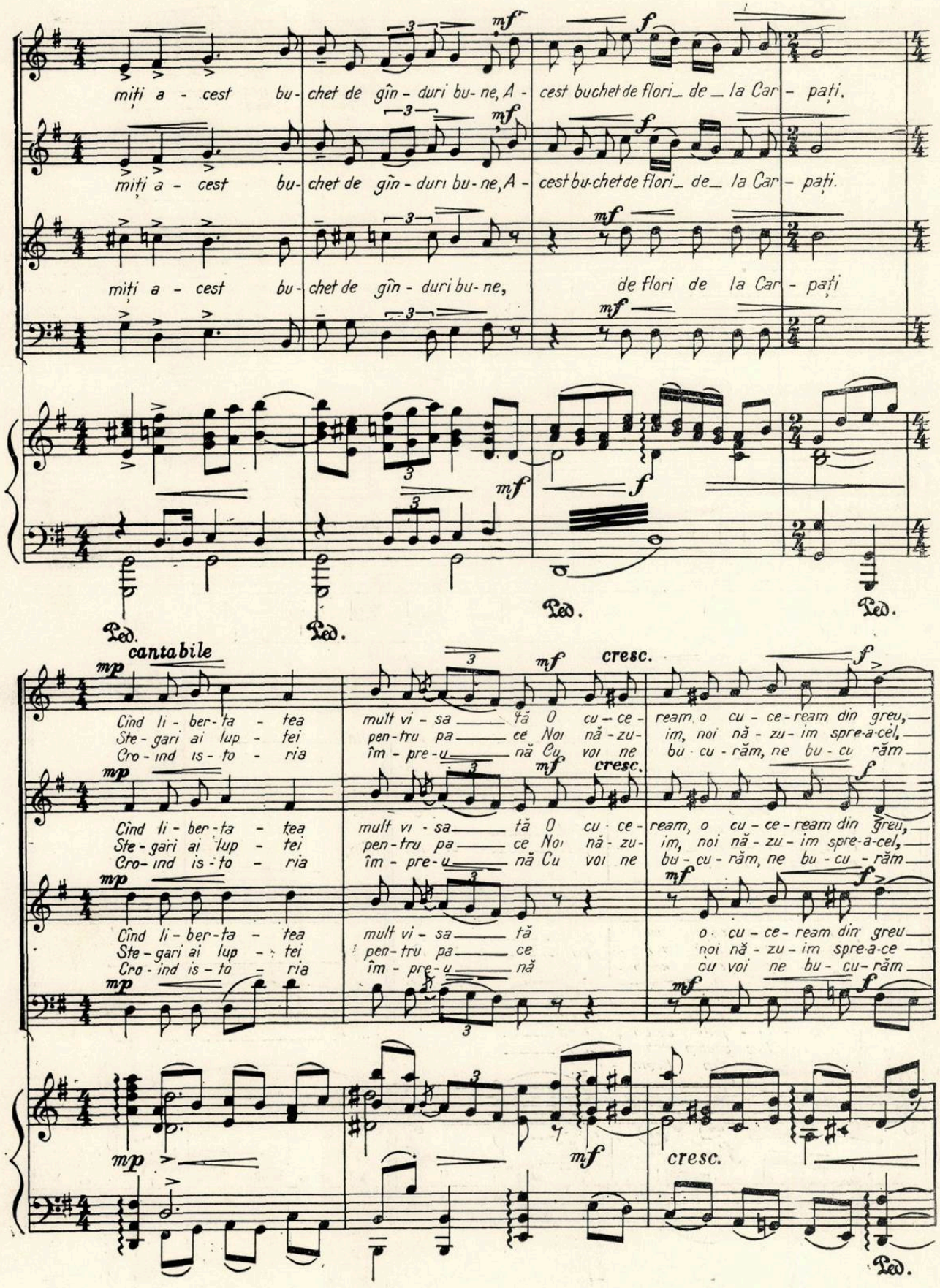
PRIETENI DRAGI DIN MAREA UNIUNE

Versurile de *Mihu Dragomir*

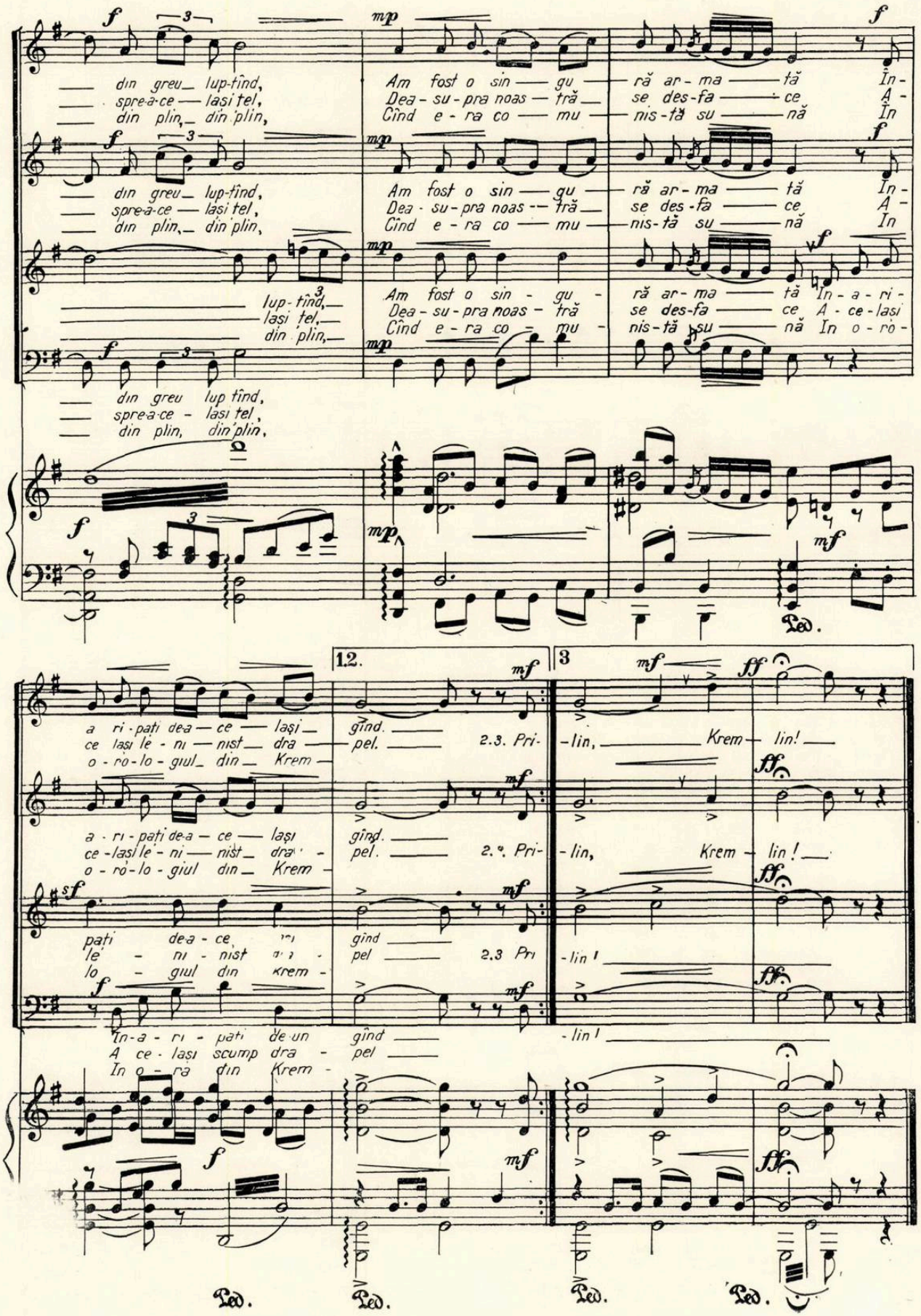
Muzica de *Ioan D. Chirescu*

Andante sostenuto e ben marcato (♩ = 76)




miți a - cest bu - chet de gîn - duri bu - ne, A - cest buchet de flori_ de_ la Car - pați.
miți a - cest bu - chet de gîn - duri bu - ne, A - cest bu - chet de flori_ de_ la Car - pați.
miți a - cest bu - chet de gîn - duri bu - ne, de flori de la Car - pați
Ped. Ped. Ped. Ped.
cantabile
Cînd li - ber - ta - tea Ste - gari ai lup - tei Cro - ind is - to - ria
mult vi - sa - tă O cu - ce - pen - tru pa - ce Noi nă - zu - îm - pre - u - nă Cu voi ne
ream o cu - ce - ream din greu, im, noi nă - zu - im spre - a - cel, bu - cu - răm, ne bu - cu - răm
cresc.
Cînd li - ber - ta - tea Ste - gari ai lup - tei Cro - ind is - to - ria
mult vi - sa - tă O cu - ce - pen - tru pa - ce Noi nă - zu - îm - pre - u - nă Cu voi ne
ream, o cu - ce - ream din greu, im, noi nă - zu - im spre - a - cel, bu - cu - răm, ne bu - cu - răm
Cînd li - ber - ta - tea Ste - gari ai lup - tei Cro - ind is - to - ria
mult vi - sa - tă pen - tru pa - ce îm - pre - u - nă
o cu - ce - ream din greu noi nă - zu - im spre - a - ce cu voi ne bu - cu - răm
cresc.
Ped.

4605


din greu lup-tînd,
spre-a-ce — lași țel,
din plin, din plin,
lup-tînd,
lași țel,
din plin,
din greu lup tînd,
spre-a-ce - lași țel,
din plin, din plin,
Am fost o sin — gu —
Dea - su-pra noas — tră
Cînd e - ra co — mu —
Am fost o sin - gu -
Dea - su-pra noas - tră
Cînd e - ra co - mu -
— ră ar - ma — tă
se des-fa — ce
nis-tă su — nă
— ră ar - ma — tă
se des-fa — ce
nis-tă su — nă
— ră ar - ma — tă
se des-fa — ce
nis-tă su — nă
In - a - ri - pați dea — ce — lași
ce lași le - ni — nist — dra —
o - ro - lo - giul — din — Krem —
a - ri - pați de-a — ce — lași
ce - lași le - ni — nist — dra -
o - ro - lo - giul din — Krem -
pați de-a - ce
le - ni - nist
lo - giul din krem -
In-a - ri - pați de un
A ce - lași scump dra -
In o - ra din Krem -
1.2.
3
gînd.
pel.
2.3. Pri-
gînd.
pel.
2.3. Pri-
gînd
pel
2.3 Pri
gînd
pel
-lin, Krem- lin!
-lin, Krem- lin!
-lin!
-lin!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XII Nr. 10 octombrie 1962

Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale

de ZENO VANCEA

Datorită conţinutului ei de sentimente şi idei, muzica este un mijloc de oglindire şi astfel de cunoaştere a realităţii. Lenin a arătat în *Caiete filozofice* (Ed. pt. lit. pol., 1956), că forma artistică are o funcţie reflectorie. Muzica oglindeşte realitatea în mod specific : prin reacţiile emoţionale ale compozitorului faţă de lumea înconjurătoare, prin ideile ce se nasc în conştiinţa sa în contact cu viaţa. Generate de realitatea exterioară, obiectivă, acestea constituie şi ele un factor obiectiv, formînd materia primă a muzicii. Muzica nu e o combinaţie de sunete, ci o organizare sonoră cu o *semnificaţie emoţională şi ideologică !* Sunetele constituie mijlocul prin care sentimentele şi ideile sînt exprimate de compozitor. În procesul de creaţie, compozitorul le organizează în aşa fel încît să corespundă cît mai bine intenţiilor sale, adică conţinutului operei. „Exprimîndu-se" prin muzică el nu face aceasta pentru propria sa satisfacţie ci pentru a comunica semenilor săi sentimentele şi ideile ce-l animă.

Muzica exprimă idei, printr-un proces de asociaţie, prin legătura indisolubilă între viaţa emoţională şi cea a gîndirii raţionale. Ca şi graiul vorbit, limbajul muzical îşi are legile sale specifice de organizare, pe baza cărora conţinutul unei opere muzicale devine inteligibil. Limbajul muzical înseamnă organizarea materialului sonor în sens orizontal şi vertical, înmănuncherea sunetelor de înălţimi şi durate diferite în unităţi cu caracter diferit, înseamnă stabilirea unei funcţiuni şi a unei ierarhii a lor, — şi ca rezultat final forma artistică adică cuprinderea într-o unitate mai mare, realizarea unei coeziuni logice şi emoţionale a tuturor elementelor componente.

Cu toată legitatea ce stă la baza organizării sale, forma este suficient de elastică pentru a exprima *diverse moduri de simţire şi gîndire individuală*. Cu alte cuvinte, în cadrul organizării generale a formei, pe baza legităţii comune oricărei construcţii muzicale, există un spaţiu suficient pentru cele mai *diverse feluri de exprimare*, pentru ceea ce se numeşte stilul fiecărui compozitor, adică felul de a-şi exprima gîndirea şi simţirea artistică, felul său individual de a reflecta realitatea. Dar, pe de altă parte — opera de artă fiind determinată social-istoric —, în lucrările muzicale ale compozitorilor dintr-o epocă sau care aparţin aceleeaşi naţiuni, se manifestă în mod firesc caractere înrudite.

După cum ne arată istoria, muzica s-a dezvoltat de la formele cele mai simple la forme din ce în ce mai complexe, în strînsă legătură cu lărgirea conţinutului ; în măsura în care cunoştinţele şi sfera vieţii emoţionale a oamenilor s-a îmbogăţit (formele de viaţă devenind mai complexe), s-au dezvoltat şi formele muzicale purtătoare ale unui conţinut mereu lărgit. Astfel, cîntăreţul din timpurile străvechi ca şi compozitorul dintr-o societate evoluată este legat de epoca sa atît prin conţinut cît şi prin mijloacele de expresie.

La începutul prezentului studiu am subliniat legătura dintre muzică şi realitate. Nu „individualitatea" compozitorului desprinsă de orice realitate, cum susţine muzicologia burgheză, e hotărîtoare în alegerea mijloacelor de expresie, în formarea limbajului său, ci *atitudinea* sa faţă de realitatea epocii în care a trăit. Creatorul de talent, fie el o personalitate oricît de puternică, oricît de marcantă, se va baza întotdeauna pe mijloace de exprimare existente, pe limbajul muzical elaborat măcar în parte de cei ce l-au precedat, pe mijloace pe care le dezvoltă şi le depăşeşte. Acest adevăr este confirmat şi de

teoria informației care arată că orice comunicare e condiționată de raportul existent între mijloace convenționale și elementul inovator.

În lumina celor expuse pînă acum, ne propunem să analizăm procesul formării limbajului din cadrul muzicii profesionale romînești.

Din limbajul general al unei epoci, diferit desigur de la o națiune la alta, compozitorul își alege *limbajul cel mai potrivit* pentru a exprima conținutul operei sale, determinat de apartenența sa de clasă, de atitudinea sa față de problemele epocii, de concepția sa despre lume și de înclinațiile sale temperamentale.

Analiza condițiilor social politice în care a luat naștere și s-a dezvoltat muzica cultă romînească a format obiectul unor studii anterioare. În prezentul studiu ne vom ocupa de însuși procesul de formare a limbajului muzical, generat de aceste condiții.

După cum se știe, la noi, muzica cultă s-a născut în cadrul mișcării culturale promovate de burghezia în ascensiune, — mișcare culturală cu caracter național, factor important în lupta politică și economică împotriva boierimii latifundiare și pentru realizarea statului național unitar.

Primii compozitori romîni — ca de altminteri și reprezentanții altor școli naționale apărute în secolul XIX—XX — în intenția de a se exprima într-un limbaj muzical apropiat de înțelegerea celor cărora li se adresau, au recurs în mod necesar la muzica populară, potrivit ideilor promovate de mișcarea culturală progresistă (Gheorghe Lazăr, D. Golescu, poeții Văcărești etc.). Dar în locul unui proces secular de asimilare organică a substanței muzicii populare și de ridicare a acesteia la un înalt nivel artistic, primii noștri compozitori E. Tayber, A. Flechtenmacher, J. A. Wachmann, L. Wiest și alții, fără putința de a se sprijini pe o tradiție, nevoiți a răspunde prompt obligațiilor lor profesionale și cerințelor artistice încă foarte modeste ale unui public cu un gust muzical neformat, au pornit la drum fără o cunoaștere mai adîncă a surselor din care s-au inspirat. Din documentele muzicale ale timpului, ca de exemplu culegerea de 30 de cîntece „grecești, turcești, valahe" (1833) a lui Rujitsky (Rujinsky), cele 4 caiete de melodii populare ale lui J. A. Wachmann, „Spitalul amorului" al lui Anton Pann etc. cunoaștem aceste surse de inspirație, felul și structura cîntecelor populare orășenești din acea vreme. Din păcate, nu putem urmări de la început procesul de formare a muzicii noastre populare orășenești. Este mai mult decît probabil că muzica populară orășenească a purces cîndva, în epoca de formare a tîrgurilor și orășelelor noastre, din muzica țărănească. Aceasta apoi, sub diverse influențe ale vieții orășenești, în contact cu alte culturi muzicale, și-a modificat încetul cu încetul structura ei inițială, transformîndu-se în acea variantă a muzicii populare, cunoscută azi sub numele de muzică populară orășenească. Un proces similar a existat și la alte popoare (rus, polonez, maghiar etc.) cu o diferență tot atît de mare între muzica populară țărănească și orășenească. În privința continuelor transformări la care a fost supusă muzica populară orășenească de la noi, nu avem date decît de pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

Din cele scrise spre sfîrșitul veacului al XVIII-lea de Josef Sulzer („Geschichte des Transalpynischen Daciens") despre muzica romînească, apoi din datele consemnate de călătorii străini care au vizitat Principatele, precum și din confruntarea melodiilor din „Spitalul amorului" cu melodiile orientale ale vremii, reiese cît de mult a fost influențată muzica populară orășenească de muzica turcească. Se știe că la această îmbinare de elemente romîno-turco-grecești care s-a petrecut prin secolele XVII și XVIII, s-au adăugat apoi, în prima parte a secolului următor, elemente ale romanței ruse și influența muzicii occidentale. Influența occidentală a pătruns la noi pe de o parte pe calea trupelor de operă (venite cu regularitate din Italia și Austria începînd de prin 1818) iar pe de altă parte prin repertoriul orchestrelor noastre militare înființate pe la 1833. Înaintașii muzicii noastre s-au inspirat din acea categorie de muzică populară care le era mai apropiată, tot așa cum primii poeți culți Costake Conaki și Văcărești s-au inspirat din acea poezie populară pe care au cunoscut-o prin intermediul lăutarilor, prin textele cîntecelor.

Într-un studiu apărut în anul 1864, Nicolae Filimon descrie, în mod foarte sugestiv, procesul de continuă transformare a cîntecului popular orășenesc din vremea sa. Iată ce spune: „Deca cultorii musicei nostre, aru fi cunoscutu sistema de notațiune musicale, negreșitu că s'ar fi conservatu cântece din diferiți timpi, pe care comparându-le cu celle din timpii nostri, amu fi pututu cunnosce cu multă înlesnire elementele musicei naționale și pe celle streine introdusse prin imitațiune ; adjunși apoi la acestui resultatu amu fi făcutu cu musica cea ce facemu cu limba și amu fi reeușitu a ne forma uă musică a noastră naționale.

Pîne aci arretaremu pe lăutari compunându-și cîntecele loru pe theme de musica bisericească și turcească, cullese de pe la cîntăreții Domnilor greci și din escursiunile ce ei făceau neîncetatu prin orașele celle mari ale Oriientelui ; dĕre de la introducerea musicei europene în armata noastră și mai cu semă de la stabilirea theatrului de operă în Bucuresci, orisontele loru de imitațiune se mări; compositiunile lăutăresci incepure a lua caracteriu europenu, ammestecatu cu cellu turcescu prima și secunda parte a horeloru incepure a se compune din imitațiunea vre-unui valsu sau mazurca, eră finalele era luatu din musica orientale.

Acestu gustu de compositiune amfibiă incepu la annulu 1830 și dură pâne la 1858 eră de aci'nainte incepu a se audi tin timpu in timpu hore și cântece de petrecere a căror essență musicale este cu totulu europenă.

Acestă revoluţiune musicale a fostu provocată de intinderea ce a luatu cultura musicei europene în societatea noastră. Sceptrullu compositiunii musicale nu mai este astădi absolutul în mâna lăutariloru. Mai mulţi juni şi june din differite classi alle societăţii găsescu uă nobile distracţiune în compunerea horeloru şi altoru cantilene naţionali, pe cari le dau lăutariloru de le essecută. Din nenorocire insă, aceste compositiuni, affară de nume, nu au intr'ensele nimicu naţionale şi daca musicanţii noştri cei mari, nu se voru sili a crea şi a stabili tipului unei musice naţionale, cellu pucinu prin forma ritmului şi cadinţeloru, vomu ajunge în scurtu timpu de uă estremitate la alta adică de la musica orientale la ce europenă, fără a pute stabili una naţionale.

Spre a proba transformările prin cari a trecutu musica nostră de la domnia lui Grigore-Vodă Ghica (1822) şi pêne în diua de astădi punemu în vederea lectoriloru nostri cântecele acestea:

I

Frundă verde de orezu
Vedi' cu ochii şi nu-mi credi

II

Când toca la Radu-Vodă
Sedeamu cu puica de vorbă

III

Nu me pedepsi stepênă
Si-mi spune de mă iubesci

IV

Aoleo ce bătăioasă
Nici cu asta nu ţiu casă

Melodiile acestora cântece sunt scrise în timpul lui Caragea Alessandru Suţu şi Grigore Vodă Ghică. Cella cu No. I, II, III sunt compuse de lăutarii din Bucureşci, era cellu din urmă de lăutari din ţerră, essaminându-le însă cu băgare de semă, vomu vedé că în toate domină ellementului musicei orientale şi că dacă în locului versurilori acestora, amu pune altele religioase, s'ar puté cânta în biserică, fără să candalizeze urechia celui mai betrânu şi mai bigotu creştinu.

Melodiele scrisse pe versurile acestea:

„O fericire dulce simţire", etc.
şi
„Remânî sănătosă-mi a dissi şi s'a dussu"

horele numite: canapeaua, horá Creţianului şi altele, sunt producţiuni mixte, în care elementului europenu este pusu în luptă cu cellu orientale ; ére melodiele de la baladele şi canţonetele acestea :

I

În faptului dillei de dimineţă
Cărruţa postei pe drumu mergea.

II

Anima-mi e întristată
in lacrimi ineecată

III

Maria ce bălaiă frumosă din Berzad
Iubia pe Nicolae şi vré să-lu iea bărbatu,

ce şi sunt scrisse mai totu în acelleiaşi timpu cu celle precedinţi sunt încă curatu eropenesci, fără a găsi într'ênsele cé mai mică nuanţă ce le ar puté da unu caracteriu particulariu Românu.

De vomu cerceta acum şi melodiele scrisse chiar în acesti anni din urmă pe versurile:

I

Dulce ţerră şi frumosă
O ! Moldovo draga mé.
Sdrobită geme ânima'n mine etc.

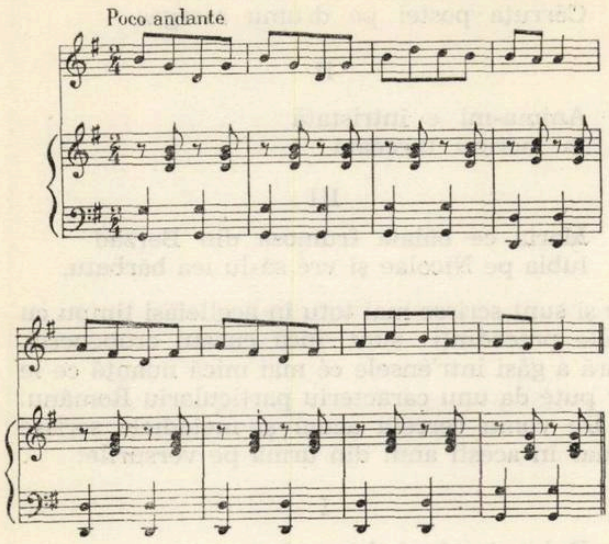
ne vom încredinţa cu deseverşire că, musica ce se compune acum de lăutari şi diletanţi, esceptându câte-va compositiuni alle D. Allesandru Flechtenmacher, este tot europenă, inspirată sau imitată şi nici cum română".

Trebuie precizat că, în ciuda substanţei sale eterogene, această muzică, prin prezenţa elementelor de muzică populară, avea un caracter autohton şi astfel populaţia orăşenească o considera un bun artistic al ei. Dovada o constituie criticile entuziaste din ziarele timpului, consacrate creaţiilor muzicale ale primilor noştri compozitori.

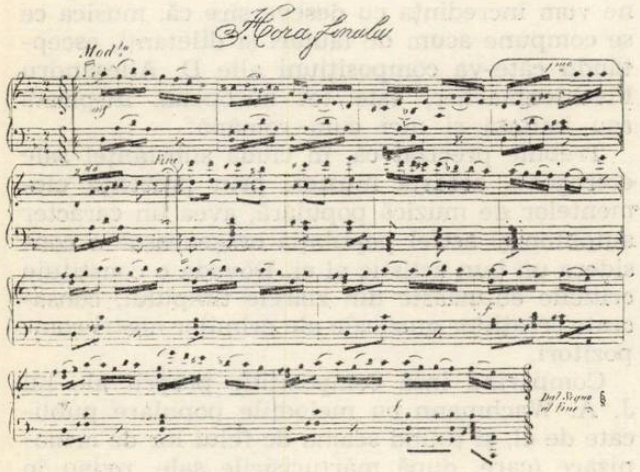
Comparînd însă compoziţiile proprii ale lui J. A. Wachmann cu melodiile populare publicate de el, şi ţinînd seama de felul lor de armonizare (care, după mărturisirile sale, redau în mod autentic armonizarea lăutarilor), constatăm că Wachmann nu s-a folosit din plin de varietatea tipurilor melodice ale muzicii populare orăşeneşti din timpul său şi cu atît mai puţin de acele înlănţuiri armonice caracteristice, de o incontestabilă savoare prin inflexiunile lor modale.

Din păcate, fixaţi prea rigid în concepţia armonică occidentală, atît Wachmann cît şi contemporanul său moldovean Flechtenmacher, au considerat mult prea locale şi exotice, pentru a le fi folosit în creaţia profesională, tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii populare orăşeneşti difuzată de lăutari. În loc de a folosi amplu aceste elemente inedite pe care le oferea muzica populară, primii compozitori au recurs în general la un procedeu schematic, pentru a da lucrărilor lor un caracter „naţional". Din cîntecul popular au preluat doar *secunda mărită*. Ei au înţesat melodiile lor proprii — de altminteri de o structură riguros majoră sau minoră — cu această secundă mărită, folosind ca unic suport armonic cadenţa cla-

sică. Cîteva exemple vor demonstra cele afirmate mai sus :



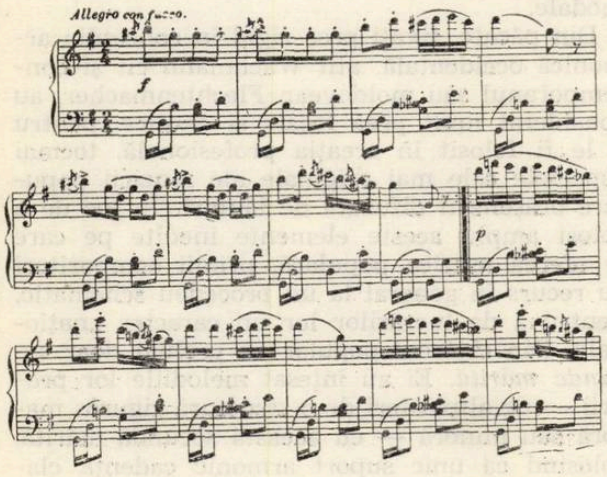
E. Tayber : Balada

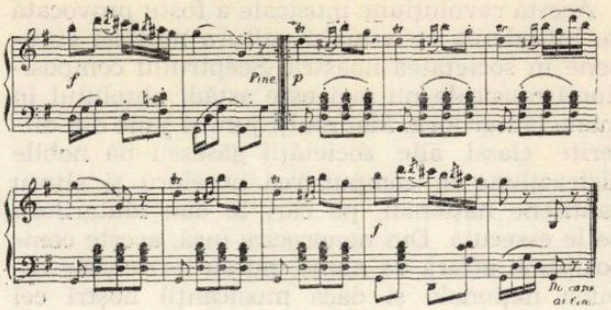


Flechtenmacher : Hora finală din „Cinel-Cinel"

JOC CIOBĂNESC

I. A WACHMANN

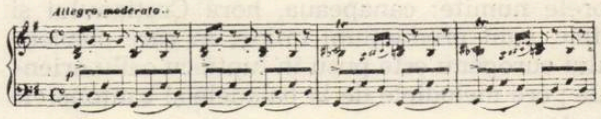


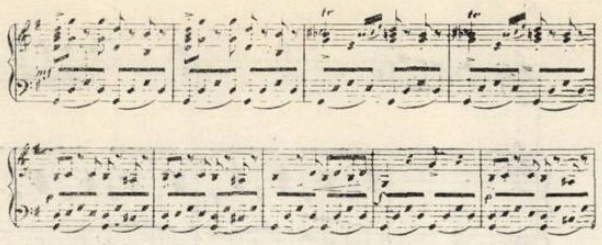


Limbajul muzical este întotdeauna, după cum am mai spus, în strînsă legătură cu conţinutul pe care trebuie să-l exprime. Uniformitatea limbajului muzical al primilor noştri compozitori este aşadar şi ea în raport direct cu conţinutul compoziţiilor lor. Ce erau primele compoziţii, care era legătura lor cu societatea de atunci în care erau chemate a îndeplini o anumită funcţiune ? Se ştie că primele manifestări ale muzicii noastre profesionale au fost legate de teatru, — de piesele lui Millo, Alecsandri, Costake Caragiale, piese cu caracter de critică socială. Muzica avea rolul de a populariza textele cupletelor, de a sublinia conţinutul lor distractiv şi deopotrivă critic. Sortite unei vieţi efemere (durata unei stagiuni) aceste cuplete au fost compuse cu intenţia vădită de a fi accesibile unui public cît mai larg, aflat la începutul formării gustului muzical. Creaţia de vodeviluri din prima parte a veacului trecut a avut meritul de a familiariza publicul cu o muzică mai dezvoltată decît cîntecul popular de *factură omofonă*.

La un nivel artistic mult deasupra creaţiei muzicale de vodevil a timpului, se situează uvertura „Moldova" a lui Flechtenmacher, al cărei conţinut patriotic de glorificare a trecutului de luptă a fost exprimat de compozitor într-un limbaj muzical mai evoluat şi totodată mai autentic popular.

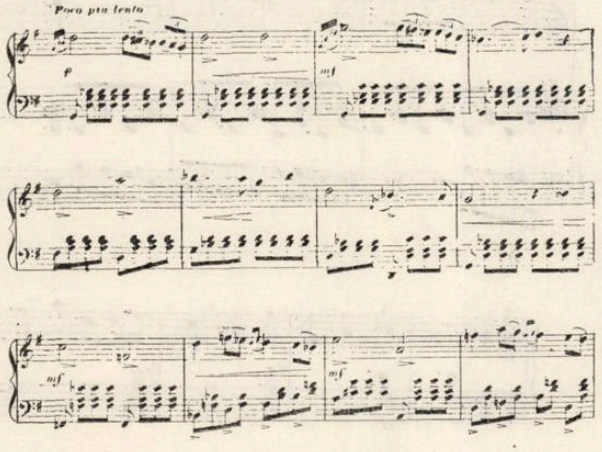
Dacă introducerea uverturii, cu caracter festiv, se menţine într-un limbaj italienizant (compozitori şi din alte şcoli naţionale din acea vreme, de ex. Erkel în muzica maghiară au folosit un astfel de limbaj), ideea principală a secţiunii I a uverturii foloseşte în chip fericit, pentru exprimarea atmosferei sărbătoreşti, intonaţiile dansurilor populare orăşeneşti.





A. Flechtenmacher : uvertura „Moldova"

Dîndu-şi desigur seama că temele create de el nu au suficiente posibilităţi de dezvoltare tematică, compozitorul a renunţat aici la forma clasică de sonată, folosind o formă intermediară între lied şi forma vechii uverturi italiene (Allegro-Andante-Allegro). Secţiunea a doua a uverturii are la bază una din acele melodii tipice pentru muzica lui Flechtenmacher prin caracterul de romanţă lăutărească.



Prin plasticitatea şi expresivitatea melodiilor această lucrare este superioară altora ale aceluiaşi compozitor.

Ca şi Flechtenmacher, Wachmann, colegul său din Bucureşti, a fost în primul rînd compozitor de vodeviluri şi operete (pe texte de Costake Caragiale, unchiul lui Caragiale).

D. C. Olănescu în lucrarea sa „Teatrul la Romîni" spune următoarele : „Temeiul întovărăşirii lui Caragiale cu I. Wachmann era, pe lîngă dorinţa de a fi alături cu un bărbat foarte apreciat şi cu multă trecere în societatea înaltă şi interesul de a avea la îndemînă pe un *maestru şi fertil compozitor* de muzică, pentru cupletele comediilor şi pentru melodramele, fără de care nici că se putea reprezenta ceva pe scena noastră. Într-atîta publicul fusese deprins cu cîntecul de neîntreruptul şir al operilor italiene sau germane şi de săltăreţele şi mai ales sloboadele la gură vodeviluri franţuzeşti. Dacă ar fi stat el să plătească deosebit muzica fiecărei bucăţi a repertoriului celui atît de variat în spectacole ce era dator să aibă, pentru a mulţumi gustul privitorilor, nu i-ar fi ajuns o avere întreagă şi n-ar reuşi să aibe compoziţiuni originale, pline de simţămînt naţional şi de cea mai aleasă şi mai bogată fantezie". Citatul dovedeşte felul în care un compozitor era obligat să lucreze în societatea burgheză moşierească din acea epocă, în care considerentele comerciale primau faţă de cele artistice.

Wachmann a participat la mişcările progresiste ale vremii, el a făcut parte din societatea revoluţionară secretă condusă de Golescu mascată sub denumirea asociaţia culturală „Filarmonica". Nutrind sentimente patriotice faţă de ţara sa adoptivă, Wachmann şi le-a exprimat în cantata eroică „13 septembrie" şi alte lucrări de acest gen. Autorul însă nu a folosit în această lucrare elemente populare. Aceasta dovedeşte stadiul neevoluat al limbajului muzical din acea vreme. Compozitorii de atunci au folosit elementul popular doar în lucrări cu caracter mai mult idilic, pitoresc, decorativ.

Am insistat asupra începuturilor muzicii noastre profesionale pentru a arăta că formarea limbajului naţional prin valorificarea creaţiei populare s-a petrecut de-a lungul multor generaţii de compozitori. În cazul unor compozitori de mare forţă creatoare, cristalizarea limbajului naţional s-a desfăşurat într-un timp mai scurt, dar şi aceste personalităţi creatoare excepţionale s-au sprijinit pe moştenirea antecesorilor. Astfel, de pildă, „părintele muzicii ruse", Glinka nu a apărut spontan ci opera sa a fost pregătită de activitatea unor compozitori din generaţiile anterioare, ca Fomin, Verstovsky, Catherino Cavos, fraţii Titov etc.

Urmărind dezvoltarea istorică a şcolii naţionale vom constata că munca a două-trei generaţii de compozitori, în procesul de formare, dezvoltare şi cizelare a unui limbaj cult naţional, capabil de a exprima întreaga gamă a simţirilor omeneşti, culminează, în cazul fiecărei şcoli, cu opere de mare valoare ce sintetizează aspiraţiile artistice ale epocii. Aceasta o dovedesc şcolile naţionale din secolul al XIX-lea : şcoala naţională rusă a lui Glinka şi „grupul celor 5", şcoala naţională cehă (Smetana şi Dvořak), şcoala naţională a ţărilor nordice (Grieg şi Sibelius) ; de asemenea şcolile mai noi (Janacek la cehi, Kodaly la maghiari şi De Falla la spanioli).

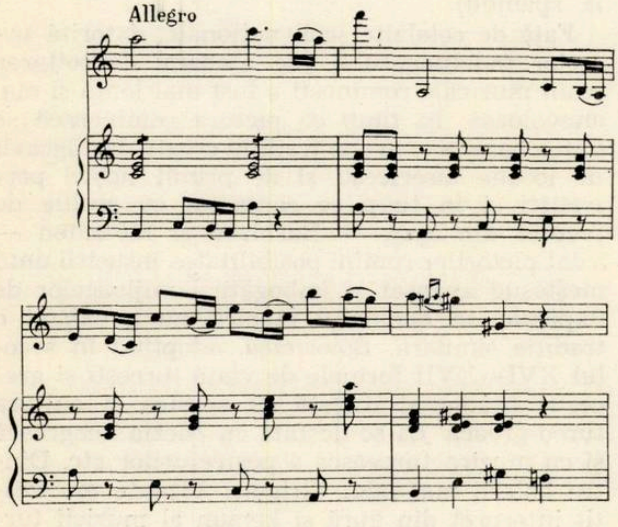
Faţă de celelalte şcoli naţionale, datorită urmelor îndelungatului jug otoman, dezvoltarea şcolii muzicale romîneşti a fost mai lentă şi mai anevoioasă. În timp ce pictura romînească se putea baza pe o veche tradiţie creată de zugravii de icoane bisericeşti şi de primii noştri portretişti şi în timp ce contactul cu şcolile de pictură din apus — Barbizon şi München — a dat pictorilor romîni posibilitatea însuşirii unui meşteşug avansat şi îmbogăţirii mijloacelor de expresie, în domeniul muzicii nu a existat o tradiţie similară. Boierimea, adoptînd în secolul XVI—XVII formele de viaţă turceşti şi greceşti, a adoptat o dată cu acestea şi cultura turco-greacă. Ea se desfată cu poezia neogreacă şi cu muzica turcească a pestrefurilor etc. Dintre boierii mai mici, Grigore Vizante era vestit interpret din gură şi keman al muzicii tur-

ceşti. Păturile largi ale populaţiei ascultau meterhaneaua şi pe cîntăreţii turci care colindau ţara în lung şi în lat. O muzică de complexitatea celei occidentale nu putea fi auzită de mase decît, aşa cum arătam, abia o dată cu înfiinţarea orchestrelor militare şi cu spectacolele de operă date de trupele străine. O mişcare muzicală nu poate exista fără instituţii muzicale. Înjghebările noastre corale încep abea pe la mijlocul veacului trecut iar concertele simfonice numai în ultimul pătrar. Din cauza acestei rămîneri în urmă a gustului publicului şi creaţia muzicală rămăsese în urmă faţă de celelalte arte. Nu avem nici un compozitor în acea vreme, de o valoare egală cu Eminescu, Coşbuc, Caragiale, Creangă sau în pictură cu Aman, Grigorescu, Andreescu. Nu numai că în capitala ţării nu era o mişcare muzicală prea vie dar lipsea în genere contactul direct între compozitori, aşadar posibilitatea de influenţare reciprocă.

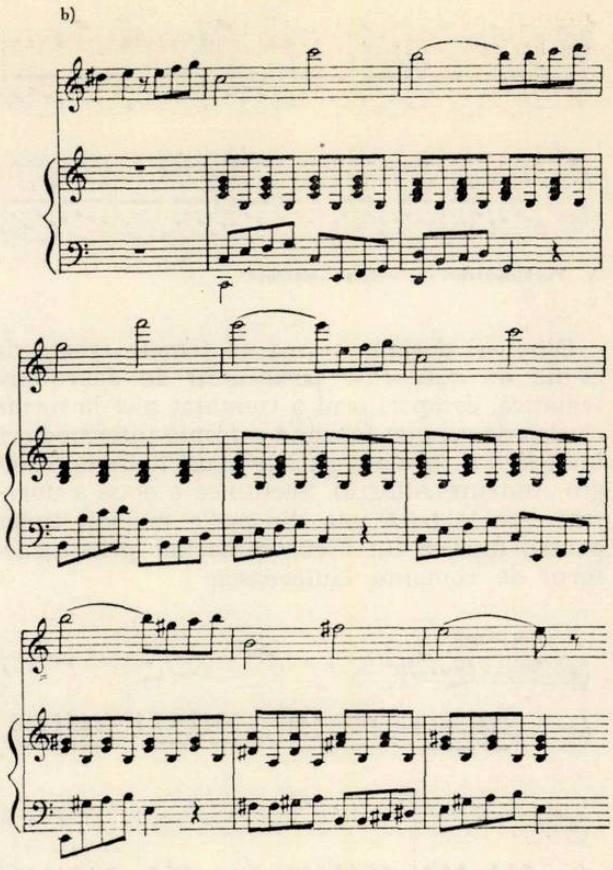
Creaţia de muzică dramatică a lui Caudella a fost fără îndoială de o deosebită însemnătate pentru formarea gustului publicului pentru o muzică de operă de mai mare valoare. Dar ea a avut o soartă vitregă din cauza orientării cosmopolite a cercurilor oficiale de odinioară. Dispărînd din repertoriu, nici măcar lucrarea sa de căpetenie, opera „Petru Rareş" nu a putut fi cunoscută de compozitorii din generaţia următoare. Astfel nu se poate pune problema unei continuităţi între creaţia sa şi a celor de după el. O parte din creaţia sa mai ales cea de salon (valsuri, polci, mazurci etc.) e cu totul perimată, — împreună cu cea străină care a format cîndva hrana principală a iubitorilor de muzică — recrutaţi din rîndurile claselor stăpînitoare —, dar alte lucrări ca de exemplu cele două concerte pentru vioară şi orchestră ar putea încă servi foarte bine ca material didactic :

Caudella : Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră

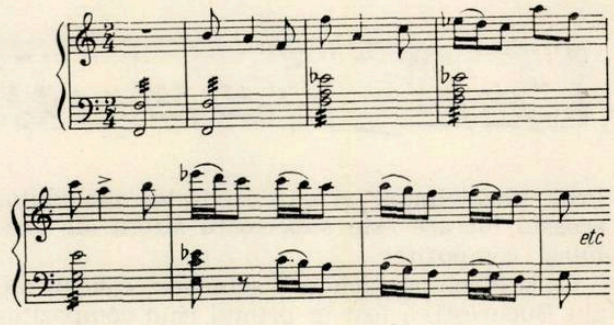
a)



b)



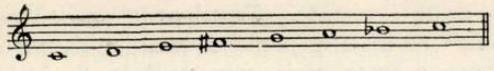
c)



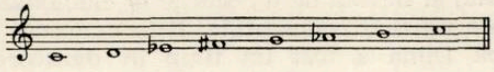
Din punct de vedere al limbajului, ambele lucrări se apropie, dar la un nivel mult mai scăzut, de unele procedee folosite de la Haydn pînă la Schubert şi anume utilizarea unor melodii „à l'ongarese" sau „zingarese" ; teme „à la" muzică populară orăşenească sînt folosite pe o tramă armonică occidentală. În general se poate afirma că faţă de tendinţa predecesorilor săi de a se exprima într-un limbaj naţional, Caudella este mult mai puţin grijuliu, folosind cînd elemente de stil italian — ca de exemplu în lucrările sale dramatice —, cînd elemente de provenienţă germană.

Caudella a formulat teoria caracteristicilor muzicii romîneşti pe baza unor „game naţionale". Această restrîngere a caracterului naţional al muzicii la 2—3 game arată clar limitele

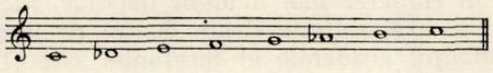
gîndirii muzicale ale timpului. El afirmă că muzica populară romînească are la bază următoarele 3 game :



o gamă majoră cu semitonul între treptele 4-5 şi 6-7



o gamă minoră cu semitonuri între treptele 2-3, 4-5, 5-6 şi 7-8.

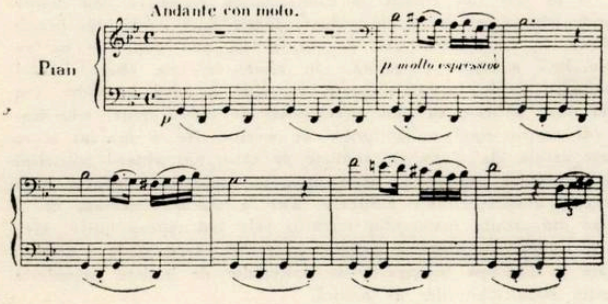


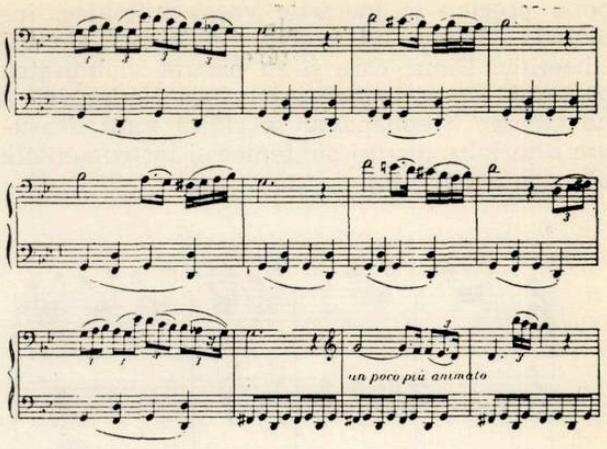
gama „minoră romînească" cu semitonuri între treptele 1-2, 3-4, 5-6 şi 7-8.

Este evident că faţă de inepuizabila bogăţie a modurilor din muzica populară ţărănească, reducerea numai la cele 3 moduri arătate mai sus înseamnă o sărăcire a mijloacelor de expresie.

Înzestrat cu un mare dar al invenţiei melodice şi în general cu o mare uşurinţă de a compune, Ciprian Porumbescu, de-a lungul scurtei sale activităţi componistice, şi-a cheltuit incontestabilul său talent, mai ales în lucrări de tipul muzicii de salon, singura preţuită de publicul din acel timp, în care influenţa muzicii vieneze s-a manifestat puternic. Trebuie privită cu toată atenţia afirmaţia lui Ciprian Porumbescu că singurul său maestru în ale compoziţiei a fost poporul. Nu fiindcă Porumbescu nu ar fi fost sincer, dar fiindcă în concepţia timpului, „naţionalul" era văzut oarecum prin prisma romantismului german, care folosea elementele muzicale populare (după cum am văzut şi la Caudella) — într-o formă mult stilizată. Această stilizare era înţeleasă în sensul unei adaptări a structurii melodice potrivit gîndirii armonice occidentale.

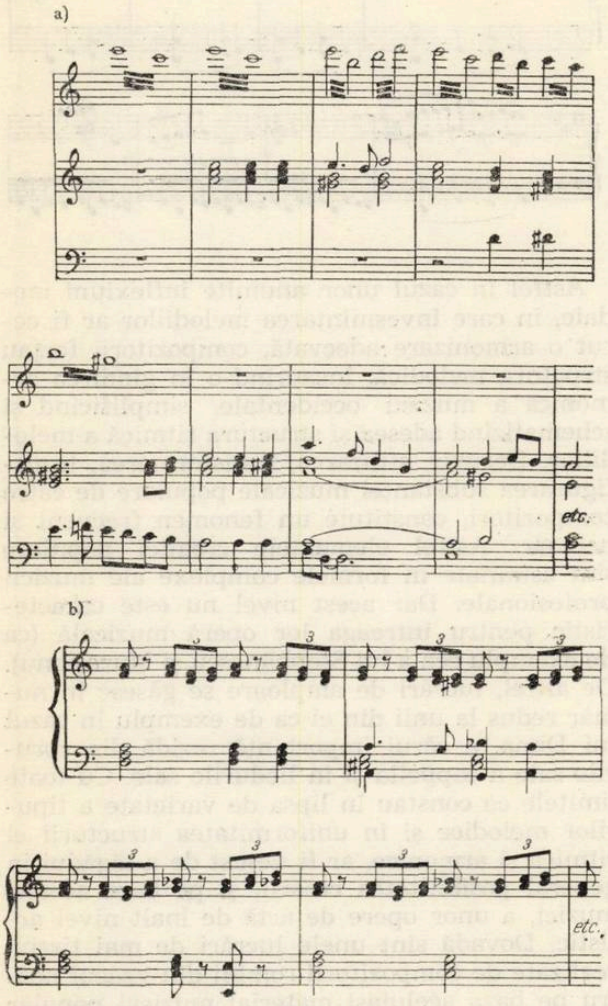
RAPSODIA ROMÂNĂ



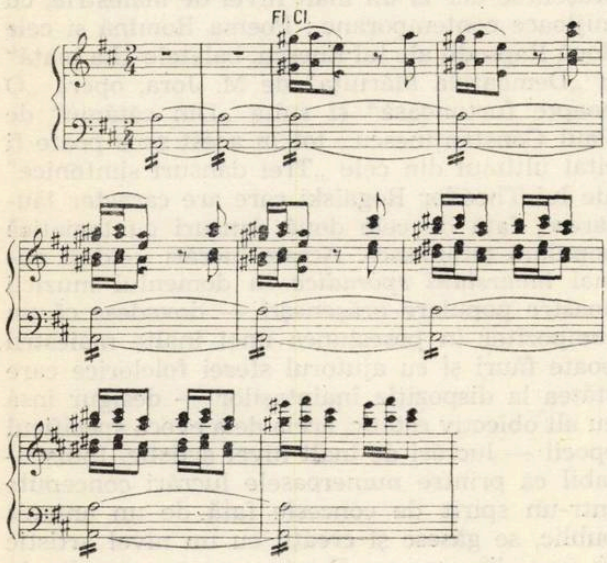


Astfel în cazul unor anumite inflexiuni modale, în care învesmîntarea melodiilor ar fi cerut o armonizare adecvată, compozitorii forţau structura melodică, încadrînd-o în gîndirea armonică a muzicii occidentale, simplificînd şi schematizînd adesea şi structura ritmică a melodiilor. Desigur, stilizarea, transformarea, transfigurarea substanţei muzicale populare de către compozitori, constituie un fenomen frecvent şi necesar. Astfel elementele creaţiei populare sînt asimilate în formele complexe ale muzicii profesionale. Dar acest nivel nu este caracteristic pentru întreaga lor operă muzicală (ca de exemplu cea a lui Stephănescu şi Mureşianu). De altfel, lucrări de amploare se găsesc în număr redus la unii din ei ca de exemplu în cazul lui Dima, a cărui importanţă rezidă din corurile sale a cappella şi în liedurile sale. Cu toate limitele ce constau în lipsa de varietate a tipurilor melodice şi în uniformitatea structurii ei ritmice şi armonice, ar fi nejust de a tăgădui în general posibilitatea creării, şi pe baza acestei muzici, a unor opere de artă de înalt nivel artistic. Dovadă sînt unele lucrări de mai tîrziu, realizate de compozitorii romîni din veacul nostru pe baza aceluiaşi material muzical popular orăşenesc dar la un înalt nivel de măiestrie, cu mijloace contemporane : Poema Romînă şi cele două Rapsodii ale lui Enescu, baletele „La piaţă" şi „Demoazela Măriuţa" de M. Jora, opera „O noapte furtunoasă" şi suita „Din cătănie" de Paul Constantinescu ; tot în acest sens poate fi citat ultimul din cele „Trei dansuri simfonice" ale lui Theodor Rogalski care are caracter lăutăresc, faţă de cele două dansuri cu tematică populară ţărănească. Aceste lucrări — deşi numai *incursiuni sporadice* în domeniul muzicii noastre populare orăşeneşti — dovedesc că un compozitor în posesiunea unei înalte măiestrii poate făuri şi cu ajutorul sferei folclorice care stătea la dispoziţia înaintaşilor — desigur însă cu alt obiectiv estetic, acela de a evoca specificul epocii — lucrări de înalt nivel artistic. Indiscutabil că printre numeroasele lucrări concepute într-un spirit de concesie faţă de un anumit public, se găsesc şi creaţii cu un nivel artistic ce iese din comun. Printre acestea se află în primul rînd liedurile, baladele, corurile a cap-

pella precum şi lucrările vocal-simfonice, îndeosebi „Mama lui Ştefan cel Mare“ ale lui Gheorghe Dima, care şi-au păstrat viabilitatea pînă azi. De asemenea „Uvertura Naţională” a lui George Stephănescu se ridică mult deasupra celorlalte lucrări simfonice şi instrumentale ale compozitorului.



Iacob Mureşianu : uvertura „Ştefan cel Mare“



G. Stephănescu : Uvertura naţională

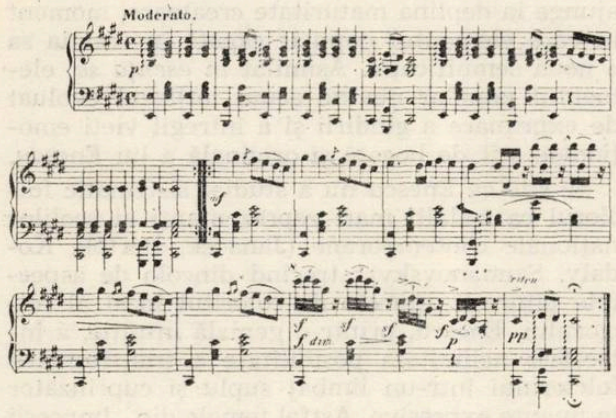
Dintre lucrările lui Mureşianu, al căror stil oscilează între cel al muzicii de salon şi cel al muzicii populare (potpuriurile, marşurile, valsurile, precum şi alte piese pentru pian), uvertura-poem „Mama lui Ştefan cel Mare“, cele două cantate „Erculeanu“ şi „Meşterul Manole“ se disting printr-o mult mai mare concentrare a expresiei, prin unitate de stil, prin meşteşugul componistic în general. Dar şi în aceste lucrări devin evidente limitele muzicii populare orăşeneşti pe care s-au sprijinit cei trei compozitori (mai ales Stephănescu şi Mureşianu) şi nevoia de a recurge la elementele de stil ale muzicii occidentale. Este cunoscut faptul că Dima a fost un timp în dezacord cu Musicescu în ce priveşte valoarea artistică a prelucrărilor de melodii ţărăneşti, temîndu-se că muzica „mocănească“ ne poate compromite în faţa străinilor. Abia după întîlnirea sa cu Musicescu, Dima caută să imprime lucrărilor sale un caracter mai evident popular. Stephănescu a străbătut un drum destul de lung de la limbajul academic al Simfoniei sale (1869), pînă la Uvertura Naţională şi cele şase Hore pentru orchestră. Se pare că stilul „naţional” al acestor lucrări este în strînsă legătură cu caracterul lor programatic căci atît liedurile, corurile, cît şi fragmentul dramatic „Petra” arată din nou o mai puternică influenţă academică. Dealtminteri, această oscilare între stilul „naţional“ şi cel de orientare academică este caracteristic şi altor compozitori din timpul său. Citäm un singur caz — acela al lui Constantin Dimitrescu, care în piesele sale pentru violoncel, ca de exemplu „Dans ţărănesc“ şi „Serenada”, potrivit caracterului pitoresc al pieselor, foloseşte un limbaj apropiat de muzica populară iar în cvartetele şi concertele sale pentru violoncel foloseşte un stil provenit din muzica occidentală. *)

Explicaţia faptului că adevăratele realizări artistice există într-un număr redus în creaţia compozitorilor din a doua jumătate a secolului trecut, poate fi găsită, după cum am mai afirmat, pe de o parte în lipsa de înţelegere a publicului, nepregătit încă pentru a preţui lucrări de o factură mai complexă (să ne gîndim de exemplu în ce condiţii şi în ce mediu muzical a trăit şi a activat Mureşianu, căruia cititorii revistei „Musa Romînă“ redactată de el între anii 1880—90, i se plîngeau că scurtele compoziţii publicate în revistă sînt prea difi-

*) În acest loc trebuie să constatăm cu regret că deşi despre opera înaintaşilor noştri se vorbeşte foarte mult — şi din păcate adesea de către acei care au auzit-o cel mai puţin — ea nu este încă suficient cunoscută ; în afară de cele cîteva lucrări simfonice şi de cameră difuzate din cînd în cînd la radio, cea mai mare parte e cu totul necunoscută de tinerii noştri muzicieni şi de marea masă a iubitorilor de muzică. Nu e deajuns a se scrie despre ele ci trebuie studiate de către toţi viitorii muzicieni ca documente istorice de mare preţ, ca opere ce constituie baza întregii noastre culturi muzicale. Este o sarcină imediată de a alege din creaţia înaintaşilor lucrările cele mai reprezentative, spre a fi folosite ca material didactic în şcolile medii şi în conservatoare şi introduse în repertoriile concertelor de iniţiere, organizate pentru masa iubitorilor de muzică.

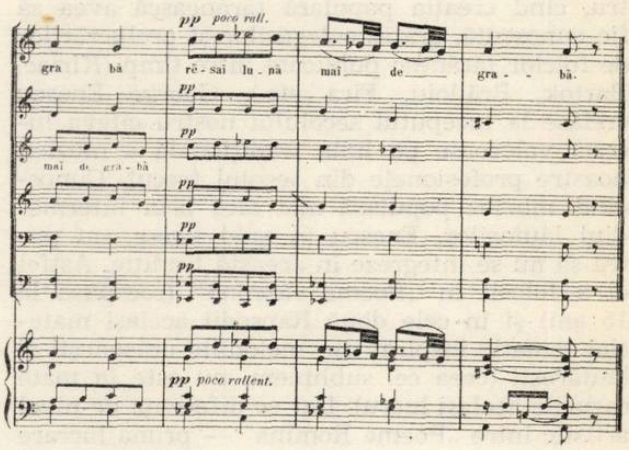
cile), pe de altă parte în însăşi limitele limbajului hrănit numai din muzica populară orăşenească, insuficient de bogată pentru a servi ca platformă comună unei întregi şcoli muzicale naţionale. Iată un exemplu de armonizare a unui cîntec popular de Mureşianu.

Doină din Ardélu.

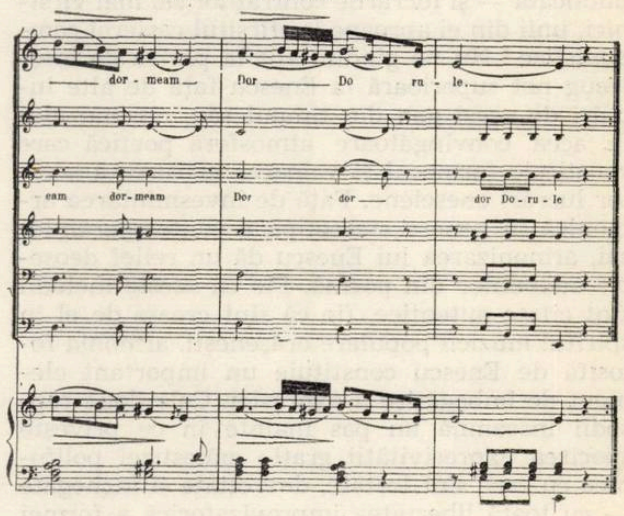


Cu excepţia şcolii naţionale ruse (Glinka, Dargomîjski şi compozitorii din „grupul celor 5" care, din sentimentul de solidaritate cu cauza maselor populare oprimate şi exploatate, au ajuns să cunoască şi să înţeleagă imensa valoare a muzicii ţărăneşti, ca izvor pentru dezvoltarea artei profesionale), majoritatea reprezentanţilor şcolilor naţionale din secolul XIX au ignorat creaţia populară ţărănească şi s-au limitat la cea orăşenească. Rezultatele artistice au fost pretutindeni cam aceleaşi. Chiar dacă sporadic s-au ivit unele creaţii de valoare deosebită şi cu o semnificaţie naţională, ca de exemplu opera „Halka" a polonezului Moniuszko, opera „Banul Bank" a compozitorului maghiar Erkel, lucrările simfonice ale lui Mosonyi şi mai ales unele lucrări ale unui creator de geniu ca Liszt, ale danezului Nills Gade etc., — totuşi limitele muzicii populare orăşeneşti şi din aceste ţări au dus în ultimă instanţă la aspecte prea uniforme ale creaţiei ; unii compozitori simţindu-se prea încorsetaţi de limitele muzicii populare orăşeneşti, au abandonat — la un moment dat — preocuparea pentru un stil muzical naţional, ca de exemplu Liszt.

Compozitorii romîni au rămas credincioşi idealurilor lor de a făuri o artă naţională atît în conţinut cît şi în limbaj, chiar şi atunci cînd, spre sfîrşitul veacului trecut, s-a accentuat orientarea cosmopolită a oficialităţii şi a unei părţi a publicului burghez. Atitudinea patriotică şi democrată a acestor compozitori se poate constata din faptul că au preferat să compună pentru „galerie", — cum îi învinovăţeşte cronica timpului —, în loc să facă concesii marii burghezii. Din nefericire, ei nu au căutat să îmbogăţească mijloacele de expresie prin asimilarea elementelor de muzică populară ţărănească, muzică ignorată de majoritatea lor, sau considerată prea primitivă pentru a putea fi folosită în muzica profesională. Doar Gavriil Musicescu, care şi-a făcut studiile la conservatorul din Petersburg însuşindu-şi, după cum reiese din articolele sale, concepţiile estetice ale „grupului celor 5", şi-a îndreptat interesul spre muzica ţărănească, armonizînd şi prelucrînd melodii populare pentru cor. În aceste armonizări Musicescu a ţinut seama de structura modală a melodiilor şi în consecinţă, învesmîntarea lor armonică prezintă unele abateri de la regulile armoniei clasice.



G. Musicescu : fragment din „Răsai lună".



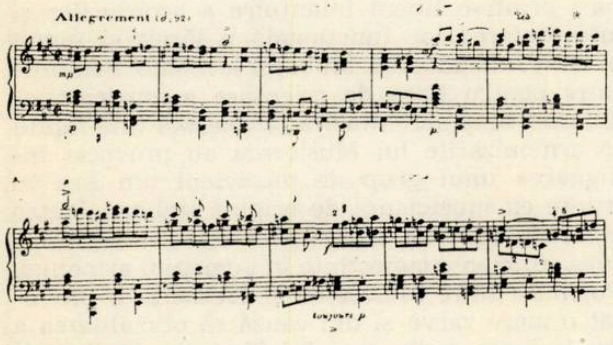
G. Musicescu : fragment din „Dor, dorule".

Musicescu, pe lîngă intuiţia sa proprie s-a sprijinit în acest sens pe exemplul lui Musorgski, care printr-o liberă înlănţuire a acordurilor şi interpretarea lor funcţională a lărgit şi înnoit în mod fundamental limbajul armonic. Semnificativ pentru lipsa de orientare a muzicienilor din acel timp spre muzica ţărănească este faptul că armonizările lui Musicescu au provocat indignarea unui grup de muzicieni din Iaşi în frunte cu muzicianul de origină italiană Pietro Mezzetti, care l-a acuzat pe Musicescu că nu ar avea suficiente cunoştinţe în domeniul armoniei. Polemica între Musicescu şi Mezzetti a provocat o mare zarvă şi din cauză că oficialitatea a dat la început dreptate lui Mezzetti, Musicescu

a fost în primejdie să-şi piardă catedra de la Conservatorul din Iaşi.

Iniţiativa lui Musicescu n-a fost urmată decît de cîţiva compozitori de muzică corală, în primul rînd de Kiriac şi Cucu. Sămînţa aruncată de Musicescu avea să încolţească deabea cu vreo patru decenii mai tîrziu, după sfîrşitul primului război mondial, cînd compozitorii încep să acorde un interes tot mai viu muzicii ţărăneşti.

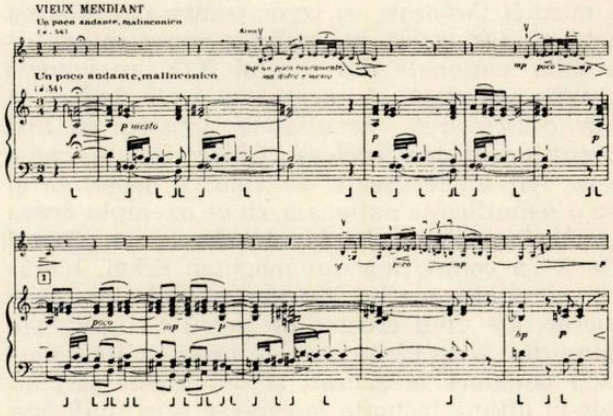
Pînă în deceniul al III-lea al secolului nostru, cînd creaţia populară ţărănească avea să fie cunoscută, graţie culegerilor şi prelucrărilor de folclor ţărănesc publicate între timp (Kiriac, Bartok, Brăiloiu, Fira etc.), George Enescu creiase la începutul secolului nostru cîteva lucrări valoroase pe linia tradiţională a muzicii noastre profesionale din secolul trecut. Cunoscînd muzica populară mai ales prin intermediul lăutarilor, Enescu în mod firesc, nu putea să nu se integreze în această tradiţie. Astfel el a folosit în „Poema Romînă" (compusă la 15 ani) şi în cele două Rapsodii acelaşi material tematic inspirat din melodiile orăşeneşti şi lăutăreşti (ceea ce, subliniem, nu este în toate cazurile acelaşi lucru). Dar ce diferenţă de nivel artistic între „Poema Romînă" — prima lucrare pe care Enescu a considerat-o demnă de a fi publicată — şi lucrările confraţilor săi mai vîrstnici, unii din ei aproape la sfîrşitul carierei componistice ! Nu ne gîndim atît la partea de meşteşug net superioară la Enescu faţă de alte lucrări de acest gen din timpul său, cît mai ales la acea convingătoare atmosferă poetică care constituie farmecul şi valoarea artistică a acestor lucrări enesciene. Faţă de învesmîntarea armonică în genere stereotipă a contemporanilor săi, armonizarea lui Enescu dă un relief deosebit melodiilor din poemă. Fie că aceste melodii sînt citate autentice, fie că sînt create de el în spiritul muzicii populare orăşeneşti, armonia folosită de Enescu constituie un important element de îmbogăţire a expresiei. Cele două rapsodii înseamnă un pas înainte în ce priveşte sporirea expresivităţii graţie măiestriei polifonice cu care sînt tratate, dezvoltate şi închegate — cu toată libertatea improvizatorică a formei de rapsodie — într-un tot organic. Cunoscute în lumea întreagă, înscrise în repertoriul a nenumărate orchestre simfonice, ele reprezintă pînă azi modele neîntrecute ale genului.



Enescu : Rapsodia I

Dar este semnificativ că, deşi aceste trei lucrări reprezintă o reuşită artistică de prim ordin, Enescu — de altfel ca şi Bartók (după compunerea „Rapsodiei pentru pian şi orchestră" şi a poemului simfonic „Kossuth") — părăseşte această orientare stilistică pentru totdeauna. După o perioadă de tranziţie, în care compozitorul se eliberează definitiv de influenţele culturii muzicale germane şi franceze, Enescu ajunge la deplina maturitate creatoare, moment în care elementul popular capătă în creaţia sa o nouă semnificaţie. Asimilat *în esenţa sa,* elementul popular devine acum mijlocul evoluat de exprimare a gîndirii şi a întregii vieţi emoţionale atît de bogată şi originală a lui Enescu.

Se ştie că Enescu nu a studiat sistematic folclorul ca ceilalţi mari reprezentanţi ai şcolilor naţionale contemporane (Janacek, Bartók, Kodaly, Szimanovsky) ; trecînd dincolo de aspectele pitoreşti, dincolo de coloritul local al folclorului, Enescu, printr-o genială intuiţie, a întrezărit nelimitata posibilitate a transformării folclorului într-un limbaj suplu şi cuprinzător în nuanţe expresive. Astfel temele din „Impresii din copilărie" ca şi cele din suita „Sătească", au un puternic caracter popular, dar folosirea lor se petrece pe un înalt plan de transfigurare artistică.



George Enescu : Impresii din copilărie (Cerşetorul)

Prin cele două feluri de limbaj muzical — primul al poemei şi rapsodiilor, celălalt al lucrărilor din anii maturităţii — muzica lui Enescu este piatră de hotar între muzica romînească din secolul al XIX-lea şi aceea a secolului nostru. Lucrările de maturitate ale lui Enescu au constituit un puternic stimul pentru generaţia următoare, în sensul folosirii unui limbaj mai autentic popular şi totodată incomparabil mai evoluat decît acela al înaintaşilor. Într-un studiu viitor ne propunem să examinăm rolul generaţiei de compozitori dintre cele două războaie mondiale, de a reflecta cu ajutorul acestui limbaj muzical realitatea socială din această perioadă istorică.

Preludii pentru pian de Mihail Jora

de DIAMANDI GHECIU

O lucrare nouă de Mihail Jora este întotdeauna așteptată cu viu interes, puternica personalitate a compozitorului constituind chezășia unei contribuții de seamă la ridicarea prestigiului școlii românești în plină dezvoltare.

Cele 13 preludii pentru pian, recentă creație a sa, se situează pe linia constantă a unei melodicități de subtilă factură, pusă în valoare de o ambianță armonică pe cît de concentrată și lipsită de ostentație, pe atît de variată și expresivă.

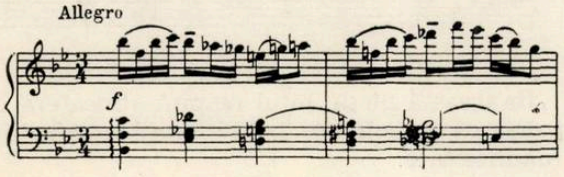
Scrise cu simplitatea și concizia la care se ajunge printr-o îndelungată experiență și printr-o înaltă exigență, ele reprezintă un ciclu unitar din punct de vedere stilistic, dar nu mai puțin diferențiat sub raportul variației conținutului emoțional cît și al facturii instrumentale.

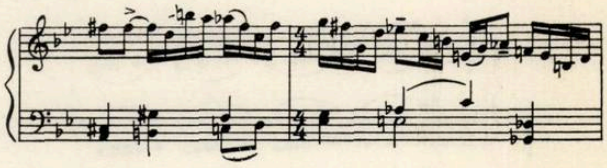
Numeroasele probleme de expresie muzicală și de tehnică pianistică sînt rezolvate cu strălucire și fluiditate. Mijloacele de expresie inedite apar în mod natural, ca un corolar al viziunii artistice noi și personale a compozitorului. Limbajul armonic, de o plasticitate seducătoare, cu unele elemente de politonalism, îmbinarea plină de fantezie a tonalului cu modalul reprezintă o trăsătură caracteristică compozitorului.

Admirator al concepției creatoare a lui George Enescu, după care muzica este o permanentă acțiune, Mihail Jora repudiază staticul. La el, totul este mișcare, vervă, neastîmpăr ; în muzica sa se succed diverse climate expresive, variate game de nuanțe sufletești.

Apare evident că ceea ce caracterizează ciclul de preludii pe care îl analizăm, ca și de altfel întreaga creație a compozitorului este verva și optimismul robust. Momentele de patos, de concentrare dramatică, ce intervin pe alocuri, constituie contraste rezolvate în cele din urmă într-o ambianță de voioșie și luminozitate, atît de semnificativă pentru opera lui Mihail Jora.

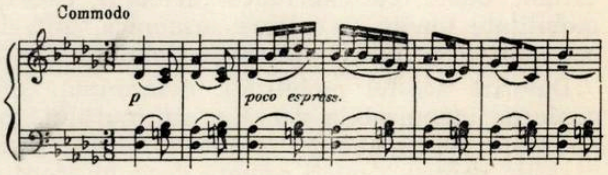
Adînc cunoscător și iubitor al folclorului românesc, compozitorul a știut să-și însușească gîndirea muzicală a poporului, transfigurînd totodată, în mod personal, și graiul acestuia. Iată un exemplu de astfel de transfigurare extras din preludiul al XII-lea, în care linia melodică, de factură personală, este înveșmîntată cu o armonie pe cît de simplă pe atît de pătrunzătoare și de expresivă :





Cu toată noutatea și îndrăzneala limbajului său muzical, Jora rămîne un melodist convins și consecvent. Bineînțeles, nu este vorba aci de melodie în sensul simplist, convențional al noțiunii, ci de o linie melodică adeseori foarte complexă — rezultanta unei interiorizări puternice —, avînd un contur expresiv și o semnificație artistică.

Nu rare sînt și cazurile cînd melodia apare într-o formă extrem de simplă și de clară, inteligibilă chiar la prima audiție.

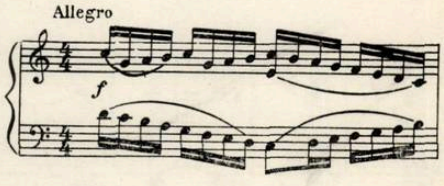


Observăm la această suavă melodie (tema introductivă a preludiului nr. 8), suportul ei armonic obstinat, de un farmec deosebit.

*
* *

Preludiul I, în do major, începe cu un motiv ce constituie celula generatoare a unei dezvoltări pline de dinamism, volubilitate și exuberanță tinerească.

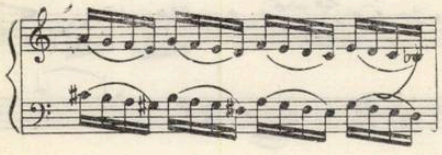
Iată acest nucleu :



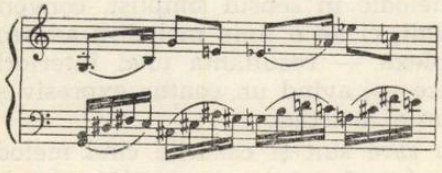
Preludiul este conceput în spiritul unei imitații glumețe a exercițiilor pentru pian de Czerny, Clementi etc. Motivul inițial este continuat în secvențe, pe parcursul a încă două măsuri, după care intră într-o dezvoltare plină de mișcare și voioșie, ce conduce către un punct culminant. Aci, motivul de bază este reluat, în „fortissimo", în aceeași secvență de trei măsuri, dar, de astă dată, în tonalitatea de la bemol minor. O gamă descendentă în re bemol major,

grefată bitonal pe acorduri de re major, marchează momentul de destindere al piesei, după care un pasaj ascendent prepară al doilea punct culminant în care motivul inițial este reluat în do diez major. O scurtă „coda" încheie preludiul.

Încă din această primă piesă apar înmănunchieri bitonale ca de pildă această suprapunere a tonalităților fa major și la major :



Un alt moment ne oferă un exemplu tipic de posibilitățile expresive pe care le poate oferi bitonalismul utilizat cu măiestrie.

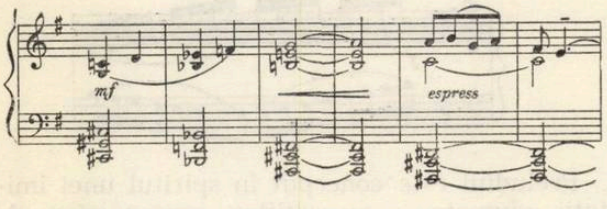


În preludiul al doilea, scris în ritm ternar, întîlnim, odată cu vioiciunea melodică, aceeași mobilitate tonală și culoare armonică, atît de caracteristică tuturor pieselor ciclului.

Datorită acestei mobilități, determinată organic de inepuizabila vervă a conținutului, tonalitatea principală de re major este repede părăsită pentru a nu fi reluată decît în acordul final, și chiar aci în mod echivoc.

Începînd cu un nucleu tematic în modul eolic, cu o anacruză de si bemol — cvinta alterată coborîtor — preludiul al treilea se dezvoltă cu vioiciune. Este remarcabilă unitatea tematică menținută printr-o extrem de variată desfășurare armonică, în permanentă mișcare și transformare modulatorică.

Fragmentul pe care îl redăm mai jos, din încheierea piesei, în care reapare o reminiscență pasajeră a temei de bază, conține din nou elemente bitonale :

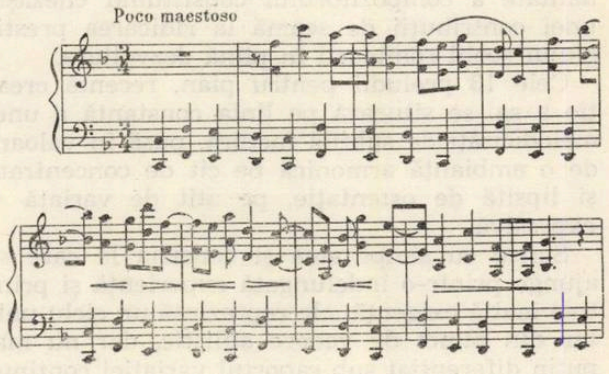


În preludiul al patrulea este părăsită atmosfera de vioiciune predominantă în piesele anterioare. Discursul muzical îmbracă, de astă dată, un caracter solemn, plin de prestanță sarabandică. Claritatea și simplitatea liniei contrapunctice amintește factura preclasică, privită bine-înțeles printr-o concepție modernă, evidentă în special în partea concluzivă.

Pe un bas obstinat, tema de o pronunțată fizionomie folclorică, se deapănă liniștit și odihnitor, pentru a fi imediat reluată într-o formă schimbată și apoi trecută la bas, în aceeași mișcare sincopată.

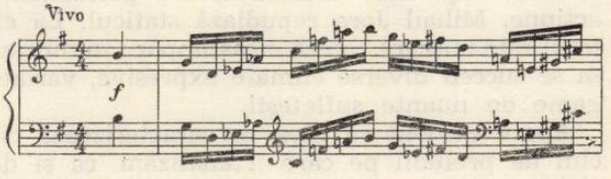
De astă-dată, o dezvoltare propriu-zisă lipsește, ea fiind înlocuită prin reluări în aspecte diferite.

Redăm tema preludiului patru, pentru frumusețea ei maiestuoasă și claritatea ei melodică :



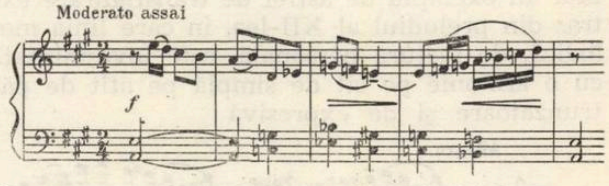
Preludiul următor constituie unul din cele mai tipice exemple de măiestrie în redarea unui conținut robust și incisiv prin mijlocirea unisonului (într-o scriitură pianistică în octave). Cîtă varietate, expresivitate, într-o simplă expunere monodică, în care fantezia se deapănă nestăvilită și exuberantă !

Întreaga desfășurare sonoră pornește de la următoarea formulă tematică :



Tonalitatea de sol major este părăsită chiar de la început, structura motivică implicînd abordarea unui plan tonal extrem de variat.

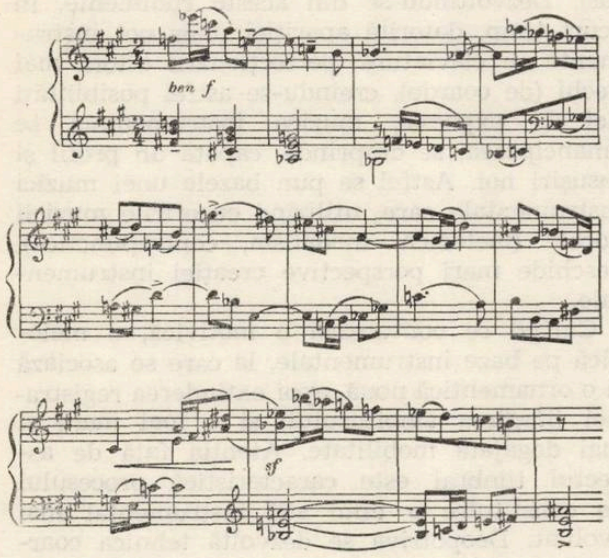
O temă gingașă, plină de farmec, constituie baza celui de-al șaselea preludiu. Ea se sprijină pe o serie de cvinte paralele cu un interesant sens coloristic.



În această piesă, totul respiră atmosfera cîmpenească de voie bună, de intensă satisfacție, de luminozitate.

Tema generatoare este dezvoltată cu o inventivitate inepuizabilă și un remarcabil simț coloristic. Fantezia compozitorului se desfășoară generos pe tot parcursul preludiului, cu o mare plasticitate și putere de expresie.

Nu ne putem lipsi de a reproduce un fragment din dezvoltarea tematică, ca exemplu de fantezie creatoare și simplitate expresivă a tratării contrapunctice.

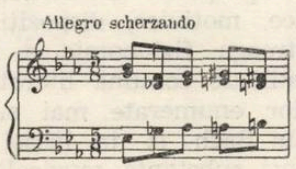


Preludiul al șaptelea reprezintă ecoul unor frămîntări lăuntrice, unor vîltori sufletești și se desfășoară într-un tempo rapid : linia melodică, cu un caracter dramatic, este însoțită de un acompaniament motoric în șaisprezecimi.

Frămîntarea dramatică a preludiului este de scurtă durată. Temperamentul optimist și șăgalnic al compozitorului nu-i permite cantonarea prea insistentă în dramatic. De aceea ieșirea la liman luminos apare ca o necesitate organică, ceea ce se vădește în preludiul următor, de o seninătate bucolică.

Pe un fundament acordic obstinat (a se vedea exemplul nr. 2), a cărui formulă persistă pînă la sfîrșit — cu singura modificare de cîteva ori a tonalității — se dezvoltă o melodie contemplativă, visătoare, de un discret parfum nostalgic. Spre sfîrșit, tema, de un pronunțat lirism, se estompează prin prescurtarea ei treptată, pînă la completa dispariție, în acordul final.

În preludiul nr. 9 compozitorul dă frîu liber umorului său sarcastic, prin dezvoltarea plină de vioiciune a următorului motiv :



Atît metrica de 5, întretăiată de schimbări de măsură, cît și prezența simultană a două tonalități, conferă întregii desfășurări sonore o notă de prospețime și tinerețe.

Urmează, în preludiul următor, o pagină de meditație concentrată. Atmosfera de gravitate nu este întunecată însă de accente depresive, climatul muzical rămînînd permanent senin.

Din nou, sentimentul de voioșie reapare în preludiul al unsprezecelea. Într-un ritm săltăreț, dar nu mai puțin grațios, se înfiripă un motiv sprințar, oarecum sarcastic ; el capătă aspectul unei melodii neîntrerupte (dezvoltată dintr-o singură formulă ritmică) ce curge volubil și glumeț pînă la apariția unei noi idei, mai reținute. După această idee, ce constituie partea mediană a formei de lied, reapare secțiunea inițială.

De remarcat, în această piesă, utilizarea pe scară largă și cu efect expresiv a acordurilor de cvartă.

Preludiul al doisprezecelea pare un dans capricios plin de neastîmpăr, ce respiră mișcare și voie bună.

Ciclul se încheie cu cel de-al treisprezecilea preludiu, ce, de astă dată, revine la tonalitatea de do major, (tonalitatea primului preludiu), dar pe cît de zglobiu și șăgalnic apare primul preludiu, pe atît de grav și concentrat se prezintă cel din urmă. Se remarcă aici o grandoare sobră și reținută, de puternică expresie.

După această sumară trecere în revistă a componentelor ciclului, putem desprinde cîteva constatări de ordin general :

În preludiile sale, compozitorul nu-și propune afirmarea unui program anume formulat. El nu face altceva decît să dea frîu liber unei multitudini de stări sufletești, în care predominant se relevă climatul de voie bună și dragoste de viață. Sporadicele încleștări dramatice, care au mai mult semnificația unor contraste decît aceea a unei dispoziții sufletești, sînt copleșite de verva, umorul și luminozitatea majorității preludiilor. Dintre mijloacele de expresie folosite de compozitor trebuie remarcată, încă o dată, subtila sa paletă armonică, rezultat al unei viziuni artistice personale, iar nu al unui calcul steril. Sinceritatea exprimării — caracteristica operei autentice — face ca muzica lui Mihail Jora să poată cuprinde un larg public ; desigur însă, este necesar și din partea ascultătorului un efort pentru a ajunge la înțelegerea mesajului artistic, efort răsplătit de această lucrare bogată în conținut.

Sub raportul formei, preludiile au o structură liberă, constînd în general dintr-o dezvoltare a unui nucleu tematic de bază ; cîteva au o formă diferită, de pildă preludiul al patrulea unde dezvoltarea propriu-zisă lipsește, sau preludiul al unsprezecelea unde s-ar putea schița forma de lied tripartit.

Fără îndoială că cele 13 preludii de Mihail Jora constituie, prin înalta lor valoare artistică, o contribuție deosebită la îmbogățirea literaturii romînești a pianului.

Unele trăsături actuale ale scriiturii violonistice

de WILHELM BERGER

Procesul de creaţie ridică în domeniul tehnicii instrumentale o seamă de probleme complexe, referitoare la exploatarea cît mai eficientă a resurselor instrumentale particulare şi la stabilirea unor criterii de tratare similare sau înrudite, în cadrul familiilor de instrumente (de coarde frecate prin arcuş, instrumente de suflat, instrumente cu claviatură). Această tehnică instrumentală, determinată în evoluţia istorică a muzicii de necesitatea reflectării unui conţinut din ce în ce mai bogat şi înlesnită prin perfecţionările continue în domeniul construcţiei de instrumente, a atins trepte înalte oferind cele mai complexe posibilităţi de exprimare muzicală.

Suma mijloacelor de expresie, a variatelor procedee instrumentale, cu specificul fiecărui instrument în parte, este cuprinsă sub noţiunea generală de *stil instrumental.* Acest stil instrumental capătă aspecte multiple (violonistice, pianistice etc.), mai întîi după *structura individuală* a instrumentelor, apoi după *funcţia* instrumentului în procesul execuţiei din cadrul diferitelor genuri muzicale : de cameră, simfonic, concertant etc. Toate aceste aspecte de o fină diversitate s-au conturat printr-un vast proces de inter-influenţă în evoluţia istorică a creaţiei şi interpretării muzicale.

Stilul instrumental nu constituie o latură izolată, de sine stătătoare, ci este condiţionat de întreaga concepţie componistică şi stilistică, de modul de abordare şi realizare concretă a mesajului artistic, de tehnica de lucru, de cunoaşterea şi experienţa personală obţinută de la lucrare la lucrare.

Normele de scriitură violonistică preocupă astăzi un număr mare de compozitori, de asemenea problemele legate de expresivitatea specifică viorii, aspectul limitativ al procedeelor, caracterul relaţiei dintre stilistica generală şi cea violonistică ; şi, în mod acut, profilul noului în această tehnică.

Iată ce constituie obiectul studiului de faţă.

Pentru elucidarea acestor probleme vom face mai întîi o incursiune istorică, deoarece cunoaşterea aspectelor normative ale stilului instrumental, în speţă cel violonistic, ne interesează în primul rînd în ce priveşte legătura cu concepţiile de creaţie.

În practica muzicală a evului-mediu, muzica vocală şi instrumentală aveau o bază comună. Instrumentele uzuale, cu funcţii însoţitoare sau acompaniatoare, se subordonau întru totul factorului vocal. Piesele instrumentale de sine stătătoare preluau dispozitivul sonor (pe voci) propriu ansamblului vocal (coral), iar în melodică linia instrumentală primea caracteristicile vocale atît în ambitus cît şi în structura pieselor. Anumite tipuri de instrumente cu coarde se situau atît registral cît şi timbral în specificul vocii umane (familia gambelor, a violelor). Dezvoltîndu-se din aceste rudimente, în scurt timp, datorită apariţiei unor noi instrumente cu claviatură, perfecţionării altora mai vechi (de coarde), creîndu-se astfel posibilităţi noi de expresie, muzica instrumentală se emancipează, se desprinde, capătă un profil şi însuşiri noi. Astfel se pun bazele unei muzici instrumentale care, utilizînd cuceririle muzicii vocale (melodică, modalism, contrapunctică), deschide mari perspective creaţiei instrumentale.

Curînd se conturează o motivică, o melodică pe baze instrumentale, la care se asociază şi o ornamentică nouă, apoi extinderea registraţiei (lărgirea ambitusului) şi o mai mare şi mai degajată mobilitate. Atenţia faţă de aspectul timbral este caracteristică procesului de constituire a unui stil instrumental mai evoluat. Deopotrivă se dezvoltă tehnica coardelor, a clavecinului, a orgei. Concomitent cu dezvoltarea formelor în suită, sonată şi în concerto grosso din perioada preclasică, asistăm la un proces de cristalizare a noilor elemente, la o îmbogăţire a posibilităţilor instrumentale atît în lucrări destinate unui număr redus de instrumente (sonata-trio pentru vioară, clavecin şi bas continuu), în concertul instrumental (mai cu seamă la Vivaldi), cît şi în gruparea corică a instrumentelor de coarde (concerto grosso). Mai mult, caracterul concertant pătrunde adînc în structura sonatelor (Tartini). Dar şi în concerto grosso vocile solistice (din „concertino") la Corelli, Vivaldi, Haendel, dovedesc un înalt nivel instrumental.

Muzica instrumentală preclasică a constituit o puternică pîrghie în dezvoltarea muzicii. Incontestabil, se poate vorbi de cristalizarea unui stil instrumental, care formează o categorie unică, prezente fiind trăsături comune întregii perioade. Cu toată structura particulară a instrumentelor (vioară, clavecin, orgă), bazele stilului erau — dacă nu comune — cel puţin foarte apropiate. Elementele intonaţionale melodice, motivice, dispoziţia pasajelor, tratarea, întreaga fizionomie a materialului sonor este stilistic comună literaturii tuturor instrumentelor enumerate mai sus. Încă de pe vremea lui Bach şi în însăşi creaţia sa, una şi aceeaşi substanţă muzicală circulă în versiuni (transcripţii) multiple. Amintim folosirea părţilor din partitele şi sonatele pentru vioară solo, transpuse la orgă, transcripţia concertelor pentru pian şi nespecificarea

instrumentației în Arta fugii ! Stilul instrumental suportînd aceste transpuneri fără ștergerea sau modificarea amănuntelor (în sensul particularizării stricte) demonstrează unicitatea concepției instrumentale în perioada muzicii preclasice.

Diversificarea conceptului instrumental apare în mod pronunțat prin dezvoltarea literaturii destinată pianului. Instrumentul cu claviatură (clavecinul și pe urmă pianul), însumînd posibilități mai bogate în sensul cuprinderii tuturor factorilor discursului muzical (melodie, armonie, contrapunct) devine instrument preferat în interpretare și, în scurt timp, unicul auxiliar al compozitorului în elaborarea muzicii sale. Există o corelație între procesul de creație și stilul instrumental ? Fără îndoială că da. În perioada polifoniei medievale, pe temeiul îmbinărilor sonore contrapunctice, gîndirea muzicală nu are nevoie de un control instrumental. Însă, în virtutea creșterii complexității din creația muzicală, determinată de o mai mare varietate de conținut — respectiv prin lărgirea formelor, înmulțirea procedeelor de dezvoltare a materialului tematic, sporirea importanței factorului armonic a proceselor modulaturii —, controlul a început să fie necesar. În afară de aceasta, activitatea de compozitor era strîns legată de cea de interpret. Compozitorul violonist, în perioada muzicii preclasice, poate fi întîlnit adesea, de la Corelli, Tartini și Vivaldi pînă la Bach : însuși Bach a ocupat, o vreme, funcția de concertmaestru la Köthen. Clasicii posedă pe lîngă tehnica pianului pe cea a viorii (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert). Romanticii sînt pianiști prin excelență, excepțiile nu s-au ridicat la nivelul marilor compozitori violoniști ai vremii, cunoștințele lor în domeniul viorii limitîndu-se la cunoașterea generală a normelor de tehnică instrumentală. Ei mai mult intuiau, sau deduceau din tehnica pianului, posibilitățile de expresie ale viorii, verificînd în cadrul audiției rezultatele sau sfătuindu-se continuu cu marii violoniști ai vremii (de exemplu Brahms — Joachim). Însăși practica compoziției cerea din ce în ce mai mult o bună stăpînire a pianului, devenit „laborator" de creație iar schița sau improvizația fiind o „machetă" a compoziției (de cameră, simfonică, sau vocal-simfonică). Bineînțeles această machetă conține în linii mari trăsăturile viitoarei forme ; definitivarea și particularizarea elementelor se înfăptuiește de obicei în altă etapă a procesului de creație (orchestrația, adaptarea, individualizarea timbrală, mixajul sonor, planurile sonore etc.).

Dezvoltarea stilului instrumental are un mare rol în conturarea genurilor : simfonic, de cameră, concertant. În consecință, lucrările concepute și realizate pe tărîmul unui gen exclud reversibilitatea : simfonia nu poate fi transcrisă (prin rezumare) pentru cvartet de coarde, precum nici cvartetul nu cîștigă printr-o adaptare orchestrală. Specificul instrumental se află într-o legătură esențială cu conținutul astfel că, în cadrul adaptărilor, muzica își alterează unele semnificații. Tematica, travaliul, principiile de organizare a discursului muzical sînt în funcție de posibilitățile specifice ale fiecărui gen în parte, prin urmare și de stilul instrumental. Uneori se întrepătrund mai multe aspecte instrumentale (în muzica de cameră : aspectul violonistic-pianistic, iar în genul concertant cel pianistic sau violonistic cu cel orchestral).

Fenomenul mai sus descris (particularizarea imaginii sonore) se explică și prin faptul că compozitorul valorifică dincolo de posibilitățile instrumentale propriu-zise și un alt aspect instrumental : cel timbral. Astfel desenul melodic și ambianța armonică mai primesc drept element esențial o nouă dimensiune : culoarea, dorită și scontată. De fapt, evoluția muzicii de la clasici încoace (culminînd în impresionismul muzicii franceze) relevă dezvoltarea insistentă a coloritului sonor : în genul simfonic apare diversificarea timbrală a marilor compartimente prin divizarea coardelor, includerea pe rînd a clarinetelor cu caracteristici diferite, a cornului englez sau harpei, celestei, xilofonului și chiar a pianului și a orgei. Dar și în alte genuri se dezvoltă această latură. De exemplu cvartetul de coarde însumează o anumită zonă coloristică, net diferențiată față de alte formații de cameră. Marile transcripții (sau excepții), de exemplu versiunea orchestrală (Ravel) a „Tablourilor dintr-o expoziție" de Musorgski nu infirmă acest fapt. Această suită de tablouri, concepută inițial pentru pian, se menține cu succes în ambele versiuni datorită organicității proprie versiunilor în parte și — poate — fiindcă însăși substanța acestor piese conține o seamă de elemente apte pentru a fi simfonizate. Cerințele practicii muzicale determină în anumite domenii și duble versiuni ale uneia și aceleiași lucrări. Este vorba de reducțiile de pian ale unor lucrări simfonice sau destinate teatrului muzical. Aceste reducții reprezintă partituri de studiu și înlesnesc asimilarea lucrării din partea interpretului. Totuși valoarea artistică nu este egală, reducția reprezintă o imagine palidă și monocromă față de versiunea originală.

În creația marilor compozitori clasici, romantici și în bună parte contemporani (de pildă Prokofiev, Bartok), literatura destinată pianului constituie cîmpul de creație și experimentare a unor elemente stilistice noi ; rezultatele obținute se extind și asupra celorlalte genuri. Dintre contemporani face poate excepție doar George Enescu, a cărui gîndire prin excelență

violonistică, concretizată mai ales în Sonata a III-a și „Impresii din copilărie", străbate în mod cert și creația sa din ultimii ani. Pentru mulți compozitori creația pianistică ocupă un loc central, preponderent. Trăsăturile pianistice pot fi atît de puternice și de caracteristice încît recunoaștem de îndată o lucrare de Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Grieg, Rahmaninov, Debussy, Bartok. În ce privește stilul violonistic, diferențierile sînt mai puțin evidente. Foarte frecvent, îndeosebi la romantici, factura pianistică transpare chiar în structura lucrărilor simfonice (Schumann, pe alocuri Brahms, Franck ș.a.). În literatura de cameră (în sonate, formații de coarde cu pian), legat de faptul că pianul are o participare activă, se poate observa inter-influența factorului pianistic cu cel violonistic, sau chiar preponderența primului, adesea decisiv pentru factura compoziției.

Stilul violonistic este de o mare complexitate. Ne dăm seama de aceasta constatînd larga întrebuințare a coardelor și funcțiile lor multiple — în ansamblul simfonic, cupluri de sonate, formații de cameră cu sau fără pian (trio, cvartet), cu diverse instrumente de suflat (trio cu flaut, cvintet cu clarinet) etc.

Instrumentele din familia coardelor posedă în general o adaptabilitate și totodată o asociabilitate ideală, atît în tratări individuale cît și multiplicate (grupate în compartimente). *Ele pot fi folosite* în primul rînd, *în formațiile propriu-zis de coarde* (duet, trio, cvartet, cvintet cu două viole sau cu contrabas, sextet, octet, orchestră de coarde); *pot fi asociate fără pierderea caracteristicilor expresive* (și fără a șterge caracteristicile sonore proprii altor instrumente) în orchestra simfonică drept compartiment de bază (cu funcții multiple, mai ales melodice), sau în ansambluri de cameră mixte (cu pian sau instrumente de suflat); de asemenea *pot fi amalgamate într-o pastă sonoră*, cu funcția de fundal armonico-ritmic pentru acompanierea vocii (în unele momente de muzică de operă de pildă), a solourilor instrumentelor de suflat din lemn sau ale cornului în ansamblul simfonic; *pot fi detimbrate în mixajul ansamblului simfonic* (în scopul susținerii sau amortizării alămurilor), sau dimpotrivă *pot avea funcții imitative*, mimînd timbrele altor instrumente și ale vocilor omenești.

Stilul instrumental violonistic poate fi definit astfel : totalitatea modalităților de valorificare, de-a lungul diferitelor epoci din istoria muzicii, a resurselor expresive specifice viorii.

În concerto grosso, suita și sonata preclasică, pentru prima oară vioara sau ansamblul de coarde sînt solicitate intens, exploatate pe mari suprafețe muzicale. În aceste forme de amploare, contrapunctice, tehnica violonistică se dezvoltă spre o diversificare a expresiei înăuntrul unei masivități sonore. Astfel ia naștere o variată gamă de modalități tehnice : diferențierea trăsăturilor de arcuș, extinderea spre registrul acut, sporirea expesivității prin opoziții de nuanțe (trepte dinamice), dezvoltarea tehnicii de duble și triple coarde, a trilului, formulelor ornamentale cît și a tehnicii de modificări ale acordajului (procedeu cunoscut sub numele de „scordatura").

Muzica barocului, severă prin arhitectonica ei, reclama în domeniul tehnicii violonistice o pronunțată consecvență în menținerea tipurilor de trăsături de arcuș (detaché, legato de expresie pe grupuri mici de valori egale sau punctate), apoi în executarea arpegiilor. Tipizarea modalităților tehnice, fenomen specific muzicii preclasice, rezultă și din structurarea simetrică a compoziției însăși, din dispunerea și dezvoltarea simetrică a materialului tematic, motivic.

Violonistica preclasică culminează în sonatele și partitele pentru violină solo de Bach, lucrări ce reprezintă, odată cu valoarea lor de conținut, o cvintesență a stilului violonistic. Nu numai monumentala ciaconă din partita în re minor sau cele trei fugi (în sol minor, la minor, do major) ci *totalitatea* sonatelor și partitelor sînt expresia desăvîrșită a unei înalte măiestrii și profunde gîndiri violonistice.

Muzica rococo-ului, prin conținutul nou, prin seninătatea, eleganța și transparența planurilor sonore, reclamă alte mijloace tehnice: cu precădere ale mîinii drepte. Apar trăsăturile de arcuș scurte, saltate (spiccato), staccate, apoi fluctuațiile dinamice și, prin ele, o mai mare animație a discursului muzical. Însăși dramaturgia muzicală, formele, se modifică. În același timp, din muzica de cameră dispare funcția de acompaniament a clavecinului, de asemenea basul continuu se destramă și se ajunge la principiul egalizării importanței instrumentelor componente ale formațiilor. În timpul lui Haydn se cristalizează tipul cvartetului de coarde. În lucrările lui Mozart și Beethoven, poziția privilegiată a primei viori se modifică în sensul unei mai strînse colaborări cu vocile „secundare" și ca urmare funcțiunile acestora se dezvoltă considerabil. Aceste cuceriri determină o tratare și mai complexă a tuturor instrumentelor de coarde din ansamblul simfonic.

În timp ce procedeele pianistice din muzica clasicilor se dezvoltă vertiginos, cele violonistice sînt mai constante, compozitorii particularizînd mai mult aspectele tradiționale și preluînd elemente din tehnica pianului (formule de figurație armonică, de acompaniament, atacul simultan al triplelor coarde etc.). În muzica clasicilor (de plidă la Beethoven în sonatele pentru vioară și pian) vioara este

chemată să îndeplinească tocmai ceea ce pianul, cu toată complexitatea sa, izbuteşte într-o măsură mai mică : cantabilizarea liniei melodice, cursivitatea arcului melodic în valori mari. Aşadar, noile procedee specific violonistice sînt mai reduse ca număr, însă există o compensare de ordin expresiv.

Acest profil al sonatei clasice, din punct de vedere violonistic, se menţine deopotrivă în cea romantică. Funcţia armonică, figurativă şi coloristică a pianului se măreşte. În schimb, în genul concertant vioara cîştigă în independenţă, în mobilitate şi expresivitate prin folosirea unor registre coloristice specifice, (o mai amplă folosire a timbrului strălucitor de pe coarda mi, a timbrului voalat, propriu porţiunilor semiacute ale coardelor intermediare la şi re, cît şi a sonorităţii puternice de pe coarda sol). Acest proces de individualizare a registraţiei este determinat de subiectivizarea întregului discurs muzical, trăsătură caracteristică romantismului. Afectivitatea, elementul puternic individual, operează nu numai pe porţiuni mari (în cadrul secţiunilor şi perioadelor) ci particularizînd şi cele mai mici detalii de construcţie şi expresie. Contrastele directe, opoziţiile de registre, salturile intervalice, glissando-ul, vibrato-ul, devin mijloace de expresie foarte des uzitate. Compozitorii violonişti (Viotti, Spohr, Kreutzer) au lărgit stilul violonistic. În violonistica lui Paganini se impun elemente noi : utilizarea pasajelor rapide în duble coarde (terţe, sexte, octave), a flageoletelor de cvartă şi de cvintă pe lîngă cele naturale, extinderea pe toată coarda şi mărirea vitezei de parcurgere, în sfîrşit caracterul de virtuozitate şi spectaculozitate maximă, înclinaţia spre efecte coloristice (scordatura, modificări timbrale). Aceste înnoiri concretizate în cele 24 de capricii, în concerte, piese mici (variaţiuni) în genul fanteziei n-au influenţat la vremea aceea prea mult muzica marilor compozitori destinată viorii. Dar această nouă concepţie violonistică a generat adîncirea unor trăsături de virtuozitate în domeniul pianistic, a contribuit la diferenţierea coloristică în registraţie. Filonul unei literaturi pentru pian cu caracter avîntat şi efervescent, influenţată de stilul violonistic poate fi urmărit de la Liszt şi Chopin pînă la Rachmaninov şi mai departe. Cele două aspecte ale stilului instrumental — pianistic şi violonistic — se află deci într-un proces continuu de interacţiune.

În domeniul muzicii concertante pentru vioară, romanticii modifică treptat relaţia dintre conţinutul emoţional şi dispozitivul instrumental, repartizînd forţele. Instrumentul solist este angajat într-o ţesătură simfonică din ce în ce mai densă (concertul evoluează mai degrabă spre simfonie concertantă). Gradul de complexitate (şi dificultate) creşte. Grăitoare în această privinţă sînt concertele de Brahms, Ceaikovski, Lalo. Post şi neoromantismul continuă această linie fără a aduce, în esenţă, înnoiri substanţiale.

Alte aspecte noi apar odată cu coloristica sonoră specifică impresionismului. Reducîndu-se factorul virtuozităţii violonistice, impresioniştii mută centrul de greutate spre obţinerea efectelor timbrale, spre dozarea subtilă a nuanţelor. Expansivitatea şi retorica violonisticii romantice cedează în favoarea conciziei, a elementelor armonico-timbrale, urmărindu-se realizarea unor imagini sonore înrudite cu pastelul : imagini suave, moi, catifelate, transparente. (De exemplu cvartetele de Debussy, Ravel, Sonata pentru vioară şi pian de Debussy). Necesitatea de a reflecta sentimente dintre cele mai variate, un conţinut mult lărgit, determină rapida dezvoltare a armoniei cromatice (păstrînd funcţionalitatea), diversificarea metricei şi aspectul uneori filigran al scriiturii, care, la rîndul lor, au îmbogăţit simţitor sfera mijloacelor de expresie violonistice.

Dezvoltarea unui filon de sinteză prin continua înviorare a substanţei cît şi a mijloacelor instrumental-violonistice cucerite pe parcurs se poate observa în creaţia unor compozitori ca Chausson (magistralul *Poem* pentru vioară şi orchestră), Ysaye (sonatele solo), Szymanowski (în concertele pentru vioară şi orchestră şi mai cu seamă piesele de gen), Honegger (sonata solo, sonate cu pian), Janacek (de exemplu în cvartetul de coarde *Scrisori intime).*

Arthur Honegger este unul dintre compozitorii care „redescoperă" pe plan simfonic posibilităţile expresive ale coardelor în tratare corică, de altfel simfonia pentru coarde, limitată la specificul concertului pentru coarde, devine un principiu larg întrebuinţat în muzica modernă, o formă intens cultivată şi în muzica românească. Augmentarea funcţiei coardelor în contextul complexei palete timbrale oferită de ansamblul simfonic se remarcă la Richard Strauss, pe alte coordonate stilistice în suitele şi simfoniile lui George Enescu, de asemenea în creaţia lui Serghei Prokofiev (de pildă în *Simfonia clasică* sau în muzica baletului *Romeo şi Julieta),* în Simfoniile lui Şostakovici. Aşadar, poziţia estetică reflectată în problematica operei de artă determină în chip nemijlocit mijloacele de realizare şi, implicit, aspectul instrumental.

Expresionismul în muzică n-a făcut casă bună cu stilul violonistic. În cadrul acestui curent apare în bună parte *negaţia tratării instrumentale specifice.* Prin fragmentarea elementului melodic, prin aspectul fugitiv al scriiturii, solicitarea atacurilor dure, excesiv

percutante, prin forțarea sonorităților, sau invers, prin utilizarea celor nedefinite (albe, nevibrate), incoherența registrației și a straturilor sonore, i se sustrage viorii tocmai specificul ei : expresivitatea conturului melodic de mare suflu. Un alt element al negației este uniformizarea tratărilor instrumentale, renunțarea la orice particularizare, cultivîndu-se mai mult un stil instrumental în genere și ignorîndu-se astfel virtualitățile expresive și tehnice specifice fiecărui instrument în parte.

Drept un fenomen în procesul de abstractizare a stilului instrumental ne apare despersonalizarea coardelor. Complexitatea spectrului timbral-violonistic se reduce treptat le cenușiul efectelor. Datorită insistențelor în acest sens sonoritatea viorii primește o fizionomie improprie, opusă structurii instrumentului. Această contradicție apare atît în lucrări orchestrale cît și de cameră. Linia violonistică devine din ce în ce mai austeră și însești preocupările pentru literatura acestui instrument se reduc din ce în ce. Cvartetul de coarde (la Schönberg și Webern) primește semnificații experimentale, iar în succesiunea curentelor moderniste se adîncește ruptura față de funcțiunile expresive specifice viorii pînă la ștergerea acestora.

Dintre discipolii lui Arnold Shönberg, doar Alban Berg menține în mare trăsăturile unei violonistici ancorate în tradiție. Însuși exponentul școlii dodecafonice, Schönberg, plecase de la un concept violonistic postromantic, evident în sextetul pentru coarde „Noapte transfigurată" („Verklärte Nacht") și, deși cu caracteristici mai estompate, în „Cinci piese pentru orchestră" („Fünf Orchesterstücke") cu care se înrudesc îndeaproape, mai cu seamă sub aspectul mijloacelor (registrație, efecte, combinații sonore), piesele cu același titlu de Anton Webern. Alban Berg menține trăsăturile unei violonistici romantice în special în „Suita lirică" pentru cvartet de coarde, introducînd aci și elemente în genul coloristicii impresioniste și — pe o treaptă mai puțin individualizată prin însăși natura construcției — în concertul pentru vioară și orchestră.

Putem vorbi în muzica contemporană despre un stil violonistic nou și clar conturat ? Există oare în creația contemporană principii noi în tratarea violonistică ?

În epoca noastră asistăm în primul rînd la fenomenul valorificării arsenalului tradițional, într-o lumină nouă, potrivit cerințelor muzicii noi, realiste, umaniste. În procesul de îndepărtare de linia postromantismului german și francez, de exemplu la Prokofiev, procedeele violonistice tradiționale primesc alte semnificații, specifice conținutului contemporan, expresia cîștigă în individualizare, fără a pierde din căldură. Iată dar că acest proces continuu de sinteză creatoare generează noul. Ne referim nu numai la concertele pentru vioară de Prokofiev și Șostakovici ci la întreaga lor literatură de cameră (sonate, cvartete). În domeniul orchestral s-a ajuns la o serie de soluții de tehnică violonistică inedite, de mare eficiență, care contribuie la exprimarea cît mai pregnantă a substanței muzicale, asupra cărora vom stărui în cele ce urmează.

Un alt aspect ar fi reîntoarcerea la stilul preclasic, fapt care generează în concepție cît și în tehnică un neoclasicism cu limbaj contemporan. În acest sens putem cita sonatele pentru vioară solo de Max Reger, ale căror rădăcini sînt spiritul și tehnica partitelor (sonatelor) de Bach ; apoi lucrările lui Hindemith destinate viorii sau altor instrumente de coarde.

A doua soluție se caracterizează prin grefarea pe fondul violonistic tradițional a unor elemente de origine populară, filtrate și sintetizate creator printr-o viziune proprie. Influența muzicii și stilului instrumental popular asupra celei culte (profesionale) s-a exercitat în diferite stadii ale evoluției muzicii reprezentînd o inepuizabilă sursă de împrospătare a substanței. Ne vom opri la Enescu și Bartók.

George Enescu, prin formația sa componistică și totodată prin activitatea concertistică, evoluează pe linia romanticilor tîrzii, francezi și germani. Cunoscînd literatură violonistică și tainele cele mai adînci ale instrumentului, Enescu dezvoltă în creația sa mai întîi o violonistică viguroasă, efervescentă, cu elemente brahmsiene și frankiene, dar asimilate organic într-o muzică vădit personală. Astfel prima parte a Sonatei a II-a pentru vioară și pian, monumentalul octet în do, op. 7, Cvartetul pentru coarde în mi bemol major op. 21 nr. 1. (1920), se înscriu în limitele unui stil violonistic, de tip romantic. Avem impresia că această violonistică „deslănțuită" se repercutează asupra mișcărilor extreme ale Simfoniei a II-a și asupra întregii dramaturgii. Autonomizarea stilului violonistic enescian poate fi observată în marile „unisonouri" din Octet și mai cu seamă în Preludiul la unison din prima Suită pentru orchestră (în do, op. 9), făcînd legătura cu stilistica lucrărilor din ultima perioadă de creație a compozitorului.

Concepția fundamentală înnoită apare însă în Sonata a III-a „în caracter popular romînesc", în „Impresii din copilărie" și în finalul Sonatei a II-a pentru violoncel și pian. Această concepție s-a generalizat pe trepte noi și cu semnificații noi, în lucrările ultimei perioade : Cvartetul al doilea pentru coarde,

Cvartetul al doilea cu pian, Simfonia de cameră.

Prin ce se caracterizează noul în Sonata a III-a ?

Elaborînd aici o melodică plină de inflexiuni specifice muzicii populare, Enescu preia şi anumite laturi ale instrumentalismului popular. Astfel apar pe fondul intonaţional o ornamentică particulară, melisme, circumscrieri ale unor sunete de bază. Enescu dezvoltă cu o excepţională fineţe aceste elemente intermediare ce apar între sunetele constitutive prin glissande, grupete (introductive sau rezolutive) etc. Particularitatea elementelor constitutive ale modului este subliniată şi prin indicarea unor elemente microintervalice (1/4 ton, 3/4 ton) la care se adaugă în interpretarea compozitorului o subiectivizare a intonaţiei în sensul diferenţierii intervalice netemperate.

De o deosebită importanţa este melopeea enesciană. Felul creator în care rezolvă Enescu această problemă atinge o mare măiestrie. Tratarea instrumentală slujeşte întru totul concepţia componistică. Tehnica enesciană se caracterizează prin expresivitatea trăsăturilor de arcuş.

Expresia nu izvorăşte numai din actul intonativ al mîinii stîngi ; bogăţia şi valoarea expresiei e sporită prin variate procedee de arcuş specifice. Astfel el valorifică cele mai nuanţate trăsături libere (legatouri cu varierea intensităţii pe parcurs), rubate, apoi detaché-ul şi sunetele purtate sub o singură trăsătură de arcuş (louré), întrebuinţează adesea efecte coloristice (sul ponticello, sul tasto, jocul coardelor libere şi al flageoletelor naturale). Indicaţiile privind interpretarea (creşteri — relaxări, fluctuaţii de tempo, pînă şi modul de realizare, arcuşe, degetaţii etc.) notate cu migală, sînt cuprinse în partitură ca o latură vie şi esenţială a procesului de creaţie componistică. Ele constituie unul din cele mai complexe sisteme de fixare a intenţiei. Prin indicarea legăturilor de arcuş (frazare motivică amănunţită) Enescu stabileşte profilul definitiv şi unic posibil al imaginii sonore. Am arătat, fără a epuiza, cîteva aspecte ale stilului violonistic enescian. Gîndirea marelui compozitor a influenţat şi va influenţa desigur şi în această privinţă creaţia compozitorilor noştri.

Bartók, cunoscînd îndeaproape, prin vastele sale investigaţii folclorice, stilul instrumental popular, asimilează diferitele lui aspecte şi evoluează în acelaşi sens cu Enescu dar pe alte coordonate. Ne e greu să separăm pe Bartók compozitorul de pianist. Lucrînd intens la pian şi găsind soluţii creatoare noi în special pe tărîmul lucrărilor pentru pian, el extinde apoi aceste cuceriri asupra tuturor formelor şi genurilor instrumentale.

Scriitura sa în domeniul viorii este mai puţin specifică instrumentului, ea are o bază instrumentală de ordin mai general. Prin aceste observaţii nu tindem să subapreciem expresivitatea tratării şi originalitatea soluţiilor.

Specificul violonisticii bartókiene (în sonate, Concertul pentru vioară şi orchestră, Sonata solo, Concertul pentru orchestră) se poate defini mai uşor printr-o paralelă : soluţiile violonistice ale lui Enescu par a „izvorî din însăşi natura instrumentului", pe cînd la Bartók ele se „impun" instrumentului, adesea complexitatea violonistică bartókiană atinge limita posibilităţilor instrumentului (Sonata pentru vioară solo). La Enescu latura tehnică propriu-zisă e mai puţin dificilă decît stăpînirea indicaţiilor interpretative, decît realizarea „interioară" a imaginii sonore.

Gîndirea acestui mare creator de frumos nu se limitează la fixarea fluxului înălţimilor sonore. Muzica înseamnă mult mai mult şi autorul ne aminteşte acest lucru în toată creaţia sa. Esenţa acestei muzici, mesajul liric şi profund original se conturează şi mai mult prin urmărirea atentă în cadrul interpretării a tensiunilor şi relaxărilor dintre elementele învecinate. Agogica şi dinamica imaginilor enesciene sînt întru totul particulare. Potenţarea maximă a expresiei prin plasticizarea celor mai fine detalii sînt elemente generalizate mai cu seamă în ultimele lucrări, monumentale şi în acest sens.

Dacă la Enescu observăm în lucrările amintite o predilecţie pentru menţinerea registraţiei, pentru circumscrierea lirică a unor trepte-zone, pentru insistarea şi repetarea ornamentală a acestora, Bartók preferă o circulaţie registrală mai largă, mai zbuciumată şi cultivă succesiunile violent contrastante. Stilul violonistic bartókian este mai dur, incisiv, exploziv, de o concepţie temperamental diferită şi pune cu totul alte probleme violonistice.

Ambii compozitori se afirmă pe plan interpretativ. Trăirea muzicii şi pe acest plan lasă urme adînci, umanizează arta proprie, măreşte comunicativitatea şi adînceşte totodată problematica mesajului artistic. Multiplele funcţii artistice însumate de George Enescu, şi afirmate cu consecvenţă şi prestigiu internaţional de-a lungul unei vieţi, se reflectă pînă şi în substanţa şi dispoziţia sonoră a lucrărilor de cameră. De pildă în Sonata a III-a în stil romînesc sau în cvartetul de coarde nr. 2 se simte deopotrivă vîna creatoare a violonistului, „ochiul", echilibrul şi dozajul dirijorului, controlul pe verticala armonică a pianistului cît şi coloristica şi dinamica diversă obţinută în limitele claviaturii, rigoarea şi largheţea unui important dascăl al viorii, şi, peste aceste

aspecte îngemănate în structura personalității componistice, estetica unui mare muzician.

În concluzie, elementele instrumentalismului popular (procedee de emisie, interpretare, acompaniament, formule ornamentale etc.) constituie o sursă valoroasă de îmbogățire a violonisticii tradiționale. Roadele acestei poziții pot fi întîlnite frecvent în muzica romînească de cameră. Vom reveni mai jos asupra acestor aspecte.

La a doua întrebare : există oare în muzica contemporană norme de tratare violonistică ? — răspundem deocamdată printr-o altă întrebare : ce se înțelege prin expresia curentă „bine scris pentru vioară" ?

Noțiunea este istoric determinată. Dacă Tartini, marele dascăl al viorii, s-ar trezi (prin absurd) în fața Concertului de Brahms, ar rămîne consternat. Stilul violonistic evoluează permanent, el este o implicație necesară a dezvoltării stilului muzical în genere. Astfel normele și procedeele violonistice sînt, pe de o parte, specifice fiecărei etape de dezvoltare a tehnicii instrumentale, dar acest lucru trebuie înțeles în *întregul* procesului de evoluție a stilului muzical și deci în funcție de conținutul muzicii. Procedeul nou nu generează muzică nouă, ci invers, conținutul nou al muzicii determină extinderea, îmbogățirea, înnoirea (poate și înlocuirea) procedeelor existente.

Vioara, ca orice alt instrument, își are limitele sale materiale. O sumă de posibilități tehnice date au fost valorificate într-un timp îndelungat, fără a fi probabil epuizate. Desigur că solicitarea resurselor instrumentului poate merge foarte departe, pînă la dificultățile cele mai mari, dar condiția artistică este ca dificultatea să nu pericliteze eficiența sonoră, naturalețea și frumusețea sunetului. Trebuie să ținem seama de legile obiective ale tehnicii, să nu forțăm limitele instrumentale. Ce e bine scris pentru vioară ? Iată cîteva principii de bază.

Limitele sînt foarte largi în violonistică. De pildă, într-o scriitură monolineară, aproape orice intonație e posibilă, în orice registru. Numai că nu tot ceea ce e posibil e în același timp operant din punct de vedere estetic. „Bine scris" înseamnă, în fond, tot ceea ce se poate realiza artistic (desigur nu neapărat ușor).

Vioara este în primul rînd un instrument melodic, capabil să se desfășoare pe un larg ambitus. Mersul din treaptă în treaptă, indiferent de tempo și țesătură, e foarte ușor de realizat. Cu ajutorul schimburilor de poziție (mutație sau mutații succesive ale mîinii dintr-o poziție inițială) pot fi intonate pasaje în genul arpegiilor (lărgim aici noțiunea) cu o extindere de mai multe octave. Saltul, de preferință pregătit printr-un moment de staționare *pe* sau *în jurul* sunetului de plecare și de asemenea în jurul celui de sosire, se poate efectua lesne pe o singură, peste două, trei sau patru coarde, mai ușor prin trăsături detașate de arcuș decît în legato. Salturile succesive sînt ușoare (reluări identice ale intervalului intonat sau pe alte intervale) în cadrul unei octave (realizabile pe două coarde alăturate), mai dificile în intervale mai mari implicînd trecerea peste o coardă intermediară ; salturile succesive mari sînt realizabile prin fixarea unor puncte de sprijin (pentru relaxarea și repozarea mîinii stîngi) sau continuu în valori mari, unde prin separarea sunetelor (și numai prin detașare) se obține timpul de efectuare. Dublele coarde în cadrul unei octave sînt de o maximă eficiență sonoră ; succesiunile în duble coarde prezintă o mai mare dificultate (mai puțin în terțe și septime, octave paralele care pot fi intonate cu perechi de degete : $\frac{1}{3}$ și $\frac{2}{4}$ pentru terțe, $\frac{3}{1}$ și $\frac{4}{2}$ pentru septime și octave — octave de obicei prin mutarea succesivă a mîinii), mărită în succesiuni de sexte și cvarte datorită mutării unui aceluiași deget pe coarda alăturată. Secundele paralele pot fi intonate cu o singură pereche de degete ($\frac{1}{4}$) asemănător octavei (efectul însă este dur), iar cvintele, ușor de intonat în registrele grave ale coardelor, pot fi produse prin aplicarea unui singur deget pe două coarde alăturate (acordajul de bază al violinei este cvinta). În pozițiile înalte ale viorii totul se îngreunează din cauza micșorării spațiilor, din cauza presiunii mărite exercitată de degete asupra unei porțiuni mici de coardă. Ca urmare a progresivei îngustări a spațiilor înspre registrele acute, dispare adesea finețea intonației în succesiuni cromatice de semitonuri.

În ce privește durata sunetelor, trebuie să ținem seama de posibilitățile de susținere a sunetului, de consumul specific (viteză de parcurgere, presiune) în funcție de nuanță (p, f, creștere — descreștere). Frazarea „legato" trebuie să aibă în vedere trecerile peste coarde (dacă e cazul), consumînd un plus din lungimea arcușului. Frazarea motivică pare cea mai indicată deoarece instrumentistul poate schimba arcușul fără a produce impurități, detaliile se articulează, legîndu-se totodată într-o arcuire unică. Toate trăsăturile detașate, staccate, sărite (spiccato), tremolo-ul (folosind diverse puncte de contact cu coarda) intră în specificul tehnicii violonistice. Timbral, coardele au particularitățile lor, porțiuni optime, dar și ingrate, palide, gîtuite. Aici acționează o lege fizică : cu cît lungimea coardei în vibrație este mai mare, cu atît sonoritatea este mai degajată, mai amplă, mai bogată în armonice, mai pură. Tot de aci izvorăsc și limitele în pri-

vința intensității sunetului. Coardele acordate „răspund", vibrează un minimum de presiune și se „îneacă", se detimbrează la solicitări prea dure. Amplitudinea vibrației este deci limitată. Modificarea punctelor de contact coardă-arcuș determină modificarea componenței în armonice a sunetului, înlesnind apariția armonicelor pare sau impare. De aci diversitatea paletei timbrale proprie viorii. Însă, nu toate efectele coloristice pot fi realizate cu aceeași intensitate, de exemplu efectul „sul tasto" (quasi flautato) nu poate fi produs decît în intensități mici (pp, p). De asemenea în pizzicato, prin modificarea punctului de ciupire șirul armonicilor variază, totodată și eficiența sonoră.

Pentru un compozitor, experimentul personal este hotărîtor în ce privește procedeele, în funcție de ceea ce vrea să exprime și să sugereze în imaginea muzicală. Formulele nu-și au rostul, ele sterilizează muzica. Întreaga literatură violonistică o confirmă.

Revenind la problemele muzicii românești ne propunem o trecere în revistă a literaturii violonistice. Sumară, deoarece de fapt această problemă poate constitui obiectul unui studiu aparte.

Începutul de veac profilează și începuturile unei creații violonistice culte autohtone, mai vechi fiind la noi aspectele instrumentalismului popular, tradiția cîntului la vioară, învățămîntul de specialitate. În creația compozitorilor înaintași, de exemplu Constantin Dimitrescu (cvartete de coarde), Caudella (cvartet cu pian, Concertul pentru vioară — primul în literatura românească) se încheagă pentru prima oară lucrări destinate unor formații de cameră în spiritul unui romantism oarecum clasicizant. Aci se pot întrezări pe alocuri suprafețe particulare prin modul de tratare, elemente răzlețe și insuficiente pentru a se vorbi încă de un stil particular. Treptele succesive pe care le va cuceri George Enescu le-am descris mai sus. Arcul activității creatoare a acestui compozitor se întinde pînă în contemporaneitatea muzicii noastre. În deceniul al doilea și al treilea se afirmă în viața muzicală o seamă de compozitori care contribuie prin lucrările lor la lărgirea tratării violonistice autohtone. Dimitrie Cuclin prin cvartetele și sonata, clasicizante în substanță și factură (un fenomen izvorît din tendința de îndepărtare de la postromantismul vremii), Alfred Alessandrescu, în poemele sale simfonice (Acteon), Sonata pentru vioară, Adagio pentru 2 viori și pian, cultivă o violonistică apropiată impresionismului francez, realizată cu multă finețe și diversitate timbrală. O sinteză a curentelor vremii realizează C. C. Nottara, grefînd elemente de figurație și coloristică impresionistă peste fondul unor tratări instrumentale romantice (concertul pentru violină, nonetul, piese). Aci însă, și încă în mai mare măsură la Nona Ottescu (dansurile din opera „De la Matei citire") particularitățile de stil irump pe suprafețe mari. Tot în această perioadă, Filip Lazăr dă la iveală „Concerto grosso" (neoclasic), piesele pentru vioară și pian, adînc înrădăcinate în melosul și instrumentalismul popular, apoi „Muzica pentru Radio", evoluînd spre aspecte expresioniste („Ringul"). Marcel Mihalovici și Stan Golestan (sonata pentru vioară și pian, piesa de concert pentru violă și pian), George Enacovici (lucrări destinate viorii, cvartete) dezvoltă și diferite aspecte ale melosului popular românesc într-o ambianță stilistică de sinteză.

O îndepărtare vădită însă față de curentele muzicii apusene și totodată o autonomizare a gîndirii instrumentale violonistice o găsim în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi, în cvartetul op. 9 de Mihail Jora ca și în „Mica suită" pentru vioară și pian, apoi în Sonatina pentru vioară și pian de Paul Constantinescu, în Trio-ul bizantin. Iată deci o sumă de căutări și orientări premergătoare dezvoltării rapide petrecută în anii regimului popular pe baza unei estetici noi, lărgindu-se și funcțiunea socială a artei.

Cucerirea climatului calitativ nou înlesnește și lărgirea cantitativă a literaturii. Stilul violonistic înnoit prin apropierea, atît a substanței muzicale cît și a formelor instrumentale, față de virtualitățile cuprinse în aspectele muzicii populare, se manifestă din plin mai întîi în literatura nouă a cvartetului de coarde. Incontestabil, aci apare o diversitate de procedee viabile, legate organic de substanță, slujind conținutul, înscriindu-se drept particularități stilistice. Analiza și unele concluzii referitoare la lucrările compozitorilor George Enescu, Ionel Perlea, Theodor Rogalski, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Nicolae Buicliu, Ovidiu Varga, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Radu Paladi, le-am expus în Muzica nr. 2/1961. În acest loc se cuvin menționate lucrările pentru Trio de coarde de Ludovic Feldman și Ion Ghiga datorită atenției acordate dezvoltării posibilităților expresive ale coardelor (eficiență și diversitate în planuri sonore cît și în coloritul registrației, urmărirea unei dinamici specifică coardelor). Datorită complexității raportului conținut-formă, ampla creație violonistică de cameră a compozitorului Alfred Mendelsohn constituie un cîmp fertil de investigații și nădăjduim într-o astfel de analiză.

Al doilea domeniu în care se manifestă noul în concepția violonistică (tratare corică), deși

pe alocuri dependent față de aspecte bartókiene, este concertul pentru orchestră, exclusiv bazat pe coarde sau utilizînd drept elemente complimentare cu funcții coloristice sau dinamice diferite instrumente de suflat și percuție. Amintim în acest sens (noțiunea de concert fiind luată în sens mai larg, incluzînd și divertismentul, suita) lucrările compozitorilor Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu (Omagiu lui Enescu), Ovidiu Varga, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Cornel Țăranu. Dubla orchestră s-a afirmat cu succes în lucrările compozitorilor Ludovic Feldman și Theodor Grigoriu.

În lucrările simfonice, expresivitatea pare încă dominată de preponderența coloristică acordată instrumentelor de suflat. În tipurile de orchestrație specifice lucrărilor simfonice din ultimii ani se observă o degajare și echilibrare în acest sens (Simfonia I și suita III-a de Ion Dumitrescu, simfoniile de Alfred Mendelsohn și Paul Constantinescu. Variațiuni pe o temă de Anton Pann de Th. Grigoriu ca și poemele „Luceafărul" și „București 1959" de Pascal Bentoiu, simfoniile de Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Walter Kleper. În muzica vocal-simfonică aportul coardelor se simte, favorizînd amalgamarea timbrală a factorilor solist-cor-orchestră simfonică. Exemple în acest sens găsim în „Balada" de Mihail Jora, „Cîntecul păcii" de Zeno Vancea, în cantate și oratorii de Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah și Anatol Vieru.

Concertul pentru vioară și orchestră a început să apară tot mai des. Sub raportul formei asistăm la un proces de îndepărtare de la tipul simfoniei concertante. Alături de înnoirea substanței asistăm și la conturarea unor elemente de circulație și figurație instrumentale noi. Citățm aci concertele (sau poemele) compozitorilor Ludovic Feldman, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Matei Socor, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Pascal Bentoiu, Isidor Wexler, Wilhelm Demian.

Cuplul de sonate vioară-pian este un domeniu dificil, atît prin natura celor două instrumente, relația colaborării pe planuri diverse, cît și datorită uriașei tradiții creată în domeniul acestei forme. Literatura noastră se dovedește a fi încă prea mică (în comparație cu cea destinată instrumentelor de suflat — pian) și cerem compozitorilor investigații multilaterale. În ultimii ani au apărut în sălile de concert sonatele compozitorilor Alfred Mendelsohn, Doru Popovici, Vasile Timiș, Florica Dimitriu, Felicia Donceanu, Alexandru Hrisanide și a semnatarului acestor rînduri. Lucrări noi (Pascal Bentoiu și Gheorghe Costinescu) își așteaptă interpreții. Alfred Mendelsohn și Andrei Porfetye au valorificat resursele expresive ale violinei în contextul timbral specific orgei (sonate pentru vioară și orgă), actualizînd astfel modalități tradiționale (literatura preclasică). În acest sens se înscriu și partitele solo (vioară, violă, violoncel) de Alfred Mendelsohn.

Lipsa acută se resimte însă în domeniul piesei de gen, a piesei mici destinată recitalului, a piesei cu caracter de virtuozitate violonistică. Aci pot fi valorificate, desigur la grade diferite de complexitate, toate resursele expresive și tehnice proprii instrumentului.

Deosebit de important este aspectul didactic. Din capul locului vom afirma că această literatură a sporit față de clasica metodă de Robert Klenk, unica existentă în trecut, prin lucrările profesorilor Ionel Geantă și George Manoliu (pornindu-se ascendent de la treptele elementare), prof. Alexandru Rădulescu și M. Niculescu (violă), prof. Dimitrie Dinicu (violoncel); prețioase sînt caietele de studii ale prof. Anton Adrian Sarvaș sau Emil Cobilovici, precum și reeditarea studiilor clasice (Kreutzer, Gaviniés, Dont) realizate sub îngrijirea unor dascăli de frunte ai școlii violonistice românești. În general însă, materialul didactic conține doar elemente intonaționale de tip clasic. De aci greutățile intonative, tehnice și de concepție stilistică întîmpinate de mulți interpeți în fața lucrărilor contemporane (în sensul larg al noțiunii) cît și al lucrărilor noastre, la care se asociază probleme de ritm, de frazare, de agogică, oglindindu-se în trăsături de arcuș arbitrare sau improvizate. Lucrări pregătitoare, studii, preludii, miniaturi (prin analogie cu literatura pentru pian, abundentă la noi în acest sens) sînt necesare pentru buna înțelegere și redare a muzicii noastre. Ludovic Feldman, profund cunoscător al stilului violonistic a creat în acest scop caiete de studii, îmbinînd scopul didactic cu forma artistică măiestrită.

Stilul violonistic acționează astfel în domenii complexe, infinit variate și ramificate. Fiecare gen are problematica sa, solicită anumite aspecte de tehnică în vederea realizării conținutului, impune soluții, investigații.

Compozitorul contemporan, dornic de a crea imagini muzicale noi, corespunzătoare conținutului nou al epocii noastre, va găsi mereu mai bogate și mai complexe mijloace stilistice. Finalitatea tehnicii instrumentale este o cît mai mare plasticitate, expresivitate și profunzime a imaginii muzicale. Așadar, dacă *stilul* înseamnă (în sens restrîns) particularitatea mijloacelor de expresie, această noțiune trebuie identificată (în sens larg, estetic) cu viziunea și personalitatea creatoare a artistului și, ca atare, cu conținutul operei muzicale. Nădăjduim într-o dezvoltare a stilului violonistic pe făgașul creației muzicale realist-socialiste.

Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste"*)

de PETRE BRÎNCUȘ

În ultima parte a articolului Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste" arătam că accesibilitatea facilă și simplismul sînt străine artei realist-socialiste, artă chemată să înnobileze inimile ascultătorilor, să slujească interesele maselor largi de oameni ai muncii. Dezvoltarea artei realist-socialiste nu se poate face cu lucrări nefinisate, scrise superficial, lipsite de măiestrie ori al căror mesaj nu este limpede nici chiar creatorului. De aceea măiestria profesională este atît de necesară și compozitorilor care scriu în genurile complexe și celor ce scriu muzică ușoară. Atunci cînd compozitorului îi sînt clare idealurile estetice, cînd luptă pentru ridicarea măiestriei artistice, cînd știe *cum* și *pentru cine* scrie, accesibilitatea îi apare ca o condiție principală a caracterului popular. Este inadmisibilă și stîrnește nedumerire atitudinea unor compozitori de muzică ușoară care, fie din comoditate, fie din necunoaștere, își scriu doar melodiile iar restul este lăsat în seama aranjorilor de profesie.

Noțiunea de accesibilitate nu trebuie înțeleasă unilateral și în mod simplist. Accesibilitatea și caracterul popular nu pot fi reduse numai la o anumită modalitate de folosire a intonațiilor populare, cu o arie largă de răspîndire. Caracterul popular nu poate fi apreciat nici prin numărarea citatelor folclorice dintr-o lucrare sau alta. Problema trebuie privită prin prisma contopirii artistului cu viața și aspirațiile maselor, fapt de care depinde exprimarea mesajului adînc uman al operei de artă. Este posibil ca anumite lucrări, la o primă audiție, să pară mai puțin „accesibile", înțelegînd prin aceasta frecvența intonațiilor arhicunoscute, ceea ce nu poate și nici nu trebuie să ne deruteze. De asemenea, nu este bine ca atunci cînd lucrarea nu a fost pe deplin înțeleasă după o primă audiție să fie date sentințe, să fie considerată formalistă. Este necesar un minim de efort și atunci cînd mesajul lucrării e limpede, vom descoperi frumusețile partiturii după audiții repetate. Asemenea cerințe pot fi luate în considerație și cînd discutăm despre auditoriul larg. Revista „Muzica", Editura muzicală, Radioteleviziunea și lectoratele instituțiilor muzicale trebuie să vină mai mult în întîmpinarea iubitorilor de muzică, să înscrie în preocupările lor ca obiectiv principal problema educației muzicale a publicului. Succesele obținute pînă acum în acest domeniu de activitate, la care se adaugă experiența rodnică a Universităților muncitorești de cultură muzicală din București și Cluj, trebuie lărgite și adîncite în folosul dezvoltării permanente a vieții noastre muzicale. Înțelegerea muzicii se bazează pe o pregătire corespunzătoare căci numai astfel poate fi pătruns conținutul intern al muzicii, poate fi sesizată logica desfășurării discursului muzical, fluxul dramatic al lucrării, temele și dezvoltarea lor etc. Numai că această pregătire trebuie făcută cu multă pricepere, pornindu-se de la elementul viu al expresiei muzicale și nu de la niște scheme rigide ale teoriei și formelor muzicale. Este vorba deci de un proces bilateral : pe de o parte, compozitorilor trebuie să le fie limpezi scopurile activității lor iar pe de altă parte instituțiile muzicale trebuie să ajute mai mult publicul în înțelegerea valorilor culturii muzicale, a frumuseților acestei arte.

În ultimele decenii muzica s-a îmbogățit cu noi complexe intonaționale, în anumite lucrări este mai greu sesizabilă interacțiunea tradiției și inovației. În legătură cu aceasta se fac încercări în ultimul timp de absolutizare a elementelor noi de limbaj, apariția unor lucrări în care sînt prezente sonorități „nemaiîntîlnite" fiind considerată ca prevestitoare a unei „noi etape" în muzica noastră. În ce măsură însă aceste sonorități reprezintă sfera intonațională principală a vieții noi, în ce constă bogăția imaginilor melodice, în ce măsură aceste intonații fac sau nu muzica mai frumoasă, iar ascultătorul poate să-și recunoască propria lui viață în sălile de concerte — toate aceste probleme nu au fost încă abordate de muzicologii noștri sau au fost tratate doar la suprafață. Nu încape îndoială că în epoca noastră au apărut intonații și ritmuri noi izvorîte din cîntecele revoluționare și cele de masă, din inflexiunile melodice ale cîntecelor pionierești și ale melodiilor populare noi care se nasc pe întreg cuprinsul patriei. Un asemenea fond intonațional, la care se adaugă ineditul modelelor populare vechi, îi dă compozitorului putința de a dezvălui cu mai multă intensitate trăirile omului contemporan, gîndurile și lumea lui lăuntrică numai în măsura în care creatorul nu se mulțumește să reproducă pasiv astfel de mijloace de expresie din jurul lui.

Chipul omului contemporan, constructor al socialismului — cu viața sa bogată și multilaterală — este încă palid reflectat în muzica noastră instrumentală. Uneori se încearcă a se considera că numai cîntecul de masă sau muzica cu text pot zugrăvi ideile și sentimentele dominante ale eroilor zilelor noastre. Alteori s-a emis părerea că principala preocupare a compozitorului trebuie să o constituie „esența dramatică" a vieții, aceasta fiind singura modalitate de a face posibilă pătrunderea muzicii noastre pe arena artei universale. Cîtă mărginire și unilateralitate într-o perioadă cînd eve-

*) Continuare din nr. 4/1962.

nimentele de viață sînt atît de emoționante, poetice, înălțătoare ! Optimismul irezistibil, elanul plin de patos romantic, lirismul profund — cu toate nuanțele lor subtile — nu au fost încă epuizate de compozitori pentru a le putea considera elemente depășite ale muzicii.

Fără îndoială, izbînzile obținute pînă acum de poporul nostru sub conducerea partidului, au fost cucerite cu uriașe eforturi. Putem însă să ne oprim doar la acea „concentrare intonațională și ritmică care nu-ți dă răgazul să respiri" pentru a exprima dramatismul epocii noastre ? Desigur, și aceasta poate fi o modalitate de exprimare dar nu este nici singura și nici cea mai corespunzătoare bogăției sufletești a milioanelor de iubitori ai muzicii. Să ne îndeletnicim acum cu „descoperirea" din viață a conflictelor tragice pentru a face ca muzica noastră să răsune în sălile de concerte din toată lumea ? Astfel de teze izvorăsc nu din realitățile vii care ne înconjoară ci din ideile preconcepute despre muzică, din părerile subiective și diformate asupra scopurilor artei muzicale. Nu prin armoniile aspre și stranii — considerate de unii obligatorii pentru muzica contemporană — nici prin caracterul modal sau tonal al temelor, nici prin ritmul giusto-silabic-bicron sau prin oricare alte mijloace privite „în sine" se afirmă în muzică preocupările și idealurile oamenilor contemporani. Acestea constituie elemente ale tehnicii muzicale pe care orice compozitor este chemat să le cunoască. Și putem noi oare să nu ținem seama de înclinațiile compozitorilor, de preferințele lor ? Dacă nu am lua în considerație asemenea aspecte ale problemei, ar însemna să aducem întreaga muzică la un numitor comun : sau numai tragico-dramatică, sau numai lirică. Or, este știut, tendințele de nivelare sînt străine esteticii marxist-leniniste.

Reflectarea artistică a realității — se arată în lucrarea citată — este particularitatea artei care „corespunde naturii, menirii și rolului ei în societate... În afara adevărului vieții nu există artă autentică". Artistului i se cere să exprime în creația sa ideile și aspirațiile poporului, ceea ce gîndesc și simt masele pentru că, în ultimă instanță, valoarea operei sale depinde de legătura cu viața poporului. Una din cele mai importante trăsături ale artei realist-socialiste este faptul că ea „înfățișează poporul nu numai ca obiect, dar și ca subiect al istoriei, nu numai în calitate de creator al istoriei, dar și ca stăpîn al propriei lui soarte, ca făuritor al tuturor valorilor materiale și spirituale" (pag. 663). Niciodată în trecut cultura artistică nu a cunoscut o asemenea amploare, un asemenea caracter de masă ca în zilele noastre. Acesta este rezultatul rodnic al conducerii de către partid care asigură artei realist-socialiste condiții minunate de dezvoltare, înarmează pe creatori cu o justă perspectivă. De aceea muzicienii noștri sînt însuflețiți de idealuri mărețe iar arta lor își îndeplinește tot mai mult menirea ei de a contribui la educarea maselor, la formarea omului contemporan multilateral dezvoltat, la dezvăluirea bogatului său univers spiritual.

În lucrarea „Bazele esteticii marxist-leniniste" se arată că problema caracterului popular ocupă un loc central în teoria marxist-leninistă a artei, fiind considerată, pe drept cuvînt „ca un punct nodal în care se îmbină particularitățile artistice, conținutul de idei și funcția socială a artei. Operele de artă pe care le numim populare exprimă cu deosebită vigoare treapta cea mai înaltă atinsă de conștiința socială într-o epocă anumită. Aceste opere redau concentrat, prin limbajul artei, ideile, sentimentele, pasiunile și stările de spirit ale societății timpului lor, reflectă starea reală a societății și sînt expresia celor mai nobile și mai umane năzuințe ale omenirii în lupta ei pentru condiții de existență cît mai demne" (pag. 323).

Iată de ce — se spune în continuare în lucrare — caracterul popular este determinat de legătura artei cu epoca ei, legătură care devine viabilă numai în măsura în care artistul din zilele noastre nu se izolează în „turnul de fildeș" ci luptă neîncetat pentru a fi în miezul evenimentelor contemporane. În asemenea condiții diferitele forme ale caracterului popular (folclorul, arta făurită de mase și arta cultă, profesionistă) se contopesc într-o unitate indisolubilă iar cultura artistică a societății socialiste se transformă într-un bun al maselor. Astfel de țeluri stau la baza celor mai de seamă realizări ale muzicii noastre din ultimii ani și ele se datoresc eforturilor compozitorilor de a se apropia de mase, de a face să răsune în lucrările lor elanurile celor ce făuresc socialismul, luptei consecvente pe care partidul a dus-o pentru apărarea purității principiilor partinității și caracterului popular, pentru întărirea legăturii artei cu viața, cu poporul.

Lucrînd cu artişti ai teatrului sovietic de operetă

de GHERASE DENDRINO

Vara anului 1962 petrecută în Uniunea Sovietică de către micul nostru colectiv — regizorul Nicuşor Constantinescu, pictorul scenograf George Voinescu şi autorul rîndurilor de faţă — ne-a prilejuit unul dintre cele mai de seamă evenimente din viaţa noastră artistică. Cunoscînd dintr-o experienţă anterioară colectivul Teatrului de comedie muzicală din Odesa — întrucît opereta „Lăsaţi-mă să cînt" a fost, cu ani în urmă montată aici — ne-am bucurat să ne regăsim prietenii, în frunte cu directorul teatrului — Dmitri Mihailovici Ostrovski. De data aceasta veneam pentru a participa la punerea în scenă a operetei „Lysistrata".

Traducerea libretului „Lysistratei" este revăzută de către A. Şnaider şi versificată în numerele muzicale de talentatul artist Iurii Dînov, interpret principal al lucrării.

Astfel, totul fiind dinainte pregătit, repetiţiile au început de îndată ce am sosit la Odesa. Munca artistică a colectivului teatrului a fost dusă cu o participare entuziastă a tuturor şi cu o dăruire ce poate fi dată de exemplu. Ne putem face o idee de seriozitatea pregătirii, dacă vom spune că ea a durat nu mai puţin de două luni, neîntrerupt. Este cu atît mai apreciabilă această muncă încordată, cu cît — aşa cum a subliniat de altfel şi A. Daşiceva în articolul său apărut în Sovetskaia Kultura din 15 septembrie 1962 — „Lysistrata" are foarte multă muzică. Or, toate teatrele de operetă din Uniunea Sovietică dispun de un mare repertoriu clasic în care textul vorbit are un rol important. Zilnic se lucra în cursul dimineţii iar uneori şi seara, cu multă însufleţire şi neobosit.

Trebuie să arătăm că la „Teatrul Kremlinului", inaugurat recent la Moscova, s-a luat hotărîrea de a se oferi oaspeţilor sovietici cît şi celor de peste hotare spectacole selecţionate. În acest scop cele mai de seamă teatre muzicale din Uniunea Sovietică au fost invitate, în vederea deschiderii stagiunii, să se anunţe cu anumite spectacole, urmînd ca, ulterior, o comisie de la „Teatrul Kremlinului" să vizioneze spectacolele propuse. Cum directorul Teatrului de comedie muzicală din Odesa a opinat pentru „Lysistrata", comisia a vizionat spectacolul în pregătire, dînd aprobarea ca deschiderea stagiunii să se facă la Moscova, cu opereta noastră — fapt care, cum e lesne de înţeles, ne-a umplut inima de bucurie.

Am lucrat într-o perfectă înţelegere cu toţi colegii de la Teatrul de comedie muzicală din Odesa. Munca artistică făcea zilnic mari progrese şi după ce „Lysistrata" a fost prezentată în două spectacole publicului, am plecat împreună cu colectivul teatrului mai întîi la Leningrad apoi la Moscova.

Îmi împlinesc o plăcută datorie de a releva, fie şi cît de sumar, remarcabilele însuşiri ale artiştilor care au interpretat „Lysistrata". Aş dori să subliniez din capul locului, ca o trăsătură generală a stilului de muncă al artiştilor sovietici, conştiinciozitatea desăvîrşită cu care îşi duc la îndeplinire sarcinile ce şi le-au asumat. Niciodată nu s-a întîmplat să se reia cîntul la repetiţii pentru că niciodată nu s-a „marcat" ci totdeauna — chiar cînd s-a indicat că nu este nevoie — s-a cîntat cu plină voce. Se munceşte fără preget, fără precupeţirea niciunui efort şi toţi artiştii au sentimentul mîndriei lucrului bine împlinit. Această înaltă etică profesională ne-a impresionat permanent, extrem de plăcut.

Rolul lui Lycon a fost ţinut în chip magistral de către Iurii Dînov, artist emerit al R.S.S. Ucrainene, bariton dramatic cu voce caldă, generoasă, dotat în acelaşi timp cu un ascuţit simţ scenic graţie căruia atitudinile sale căpătau valori de-a dreptul sculpturale.

Lysistrata a fost interpretată de I. Ivanova, soprană dramatică dispunînd de o voce clară şi o intonaţie foarte exactă. Era o revoluţionară, de parcă juca în „Tînăra gardă". Avînd predilecţie pentru latura combativă a personajului,

Scenă din spectacolul care a avut loc la Teatrul Kremlinului din Moscova

Gherase Dendrino, George Voinescu, Nicuşor Constantinescu împreună cu Iurii Dînov

ea a jucat în acelaşi timp cu căldură dînd spectacolului multă strălucire.

Soprană de coloratură dotată cu un fizic foarte agreabil şi înzestrată cu un umor natural şi comunicativ, Ludmila Satosova, artistă emerită a R.S.F.S. Ruse, a reprezentat, în Mirina, elementul motor al spectacolului, datorită şi poantelor sale foarte spirituale.

M. Vodeanoi, artist emerit al R.S.S. Ucrainiene, a interpretat cu un joc fin şi ales, fără a „trage de efecte", pe Taraxion, făcînd un bun cuplu (cuplul tinerilor comici) cu M. Demina care în Lampito a vădit nerv, spirit şi frumoase însuşiri coregrafice.

Foarte convingătoare, datorită atît glasului ei frumos cît şi căldurii cu care spunea proza, a apărut E. Dembskaia în rolul Păcii, iar în acela al Corifeului, bas-baritonul V. Primenko, care s-a dovedit un actor de resurse valoroase (voce caldă, plină, fizic foarte plăcut).

Un cuplu de mare succes a realizat în rolul lui Stilbonide S. Krupnik, actor de un savuros umor şi dansator foarte bun, cu mare priză la public şi E. Glovaţkaia, artistă emerită a R.S.S. Ucrainiene, dotată cu un simţ înnăscut al comicului şi cu o remarcabilă dezinvoltură scenică (a interpretat rolul Glicheriei).

Impozant ca statură şi înzestrat cu o voce vibrantă şi plină, bas-baritonul A. Sivţov a întruchipat foarte bine rolul intrigantului Cleon. Nu mai puţin şi ceilalţi interpreţi — K. Kocikin, B. Nikitin, V. Eghin, S. Faier, L. Stenpkovski, A. Latrov, S. Gohberg, N. Polovodov, D. Emelianov, M. Daşevski, Z. Votinţeva, E. Dvoreţkaia, N. Astapenko, L. Betina, L. Vasina, R. Musatova, R. Licikova, I. Didurko, G. Levkovici, A. Sazonov, A. Sandler, I. Tubin — s-au achitat cu rîvnă de sarcinile artistice ce le-au revenit punînd la contribuţie toate darurile lor vocale, actoriceşti şi coregrafice.

Maestrul de cor G. Makarevici,. dirijor cu o mare experienţă, a reuşit o fuziune admirabilă între diferitele partide vocale, a creat o sonoritate de ansamblu plină şi nuanţată.

O realizare de seamă a fost aceea a baletului, sub conducerea maestrului de balet Boris Borisov de la Teatrul Mare din Moscova. Mişcările sugerate de atitudinile de pe vasele greceşti au fost excelent coordonate. În sărbătorile Afroditei, care se încheie cu frenetica bacanală, maestrul Borisov a avut un aport deosebit de valoros, datorită resurselor sale de plină inventivitate şi de înaripată fantezie.

Conducerea muzicală a fost asigurată de dirijorul Ivan Kilberg. Aprofundînd detaliile partiturii, urmărind permanenta corespondenţă între orchestră şi scenă, indicînd cu mişcări elegante şi cu multă promptitudine intrările soliştilor ca şi ale grupurilor vocale, maestrul Kilberg a ţinut permanent spectacolul în mînă.

Dotat cu o remarcabilă competenţă artistică şi cu un minunat spirit organizatoric, cunoscînd în amănunţime posibilităţile tuturor membrilor colectivului pe care îl conduce, Dmitri Mihailovici Ostrovski, directorul Teatrului de comedie muzicală din Odesa a contribuit într-o largă măsură la izbînda „Lysistratei".

La Leningrad, opereta noastră a fost jucată pe scena teatrului „Maxim Gorki", a teatrului „Komsomolului" şi a „Teatrului de operetă". Sînt teatre mari, cu săli modern utilate şi cu o foarte bună acustică.

Ne-a impresionat în mod deosebit noul teatru „al Kremlinului" de la Moscova, cu stilul său auster (nu are loji), cu scena sa spaţioasă, înzestrată cu cele mai moderne amenajamente, cu acustica sa excelentă.

La spectacolul de gală au asistat eminente personalităţi ale artei şi culturii sovietice. Au fost de faţă tov. ministru al culturii Ekaterina Furţeva şi tov. Kuzneţov ministru adjunct al aceluiaşi departament.

Spectacolul a stîrnit interes, prilejuind comentarii în cercurile artistice ca şi în presă, asupra artei regizorale a lui Nicuşor Constantinescu, costumelor lui Mac Constantinescu şi scenografiei lui George Voinescu. În cinstea colectivului artistic al Teatrului de comedie muzicală din Odesa, Ambasada romînă de la Moscova a oferit la 15 septembrie un coctail la care au participat o seamă de personalităţi din lumea teatrului şi muzicii. În ceea ce ne priveşte, sîntem mîndri că lucrarea noastră a ocazionat inimosului şi înzestratului colectiv artistic al Teatrului de comedie muzicală din Odesa cucerirea caldelor aprecieri ale celor ce l-au urmărit şi ne exprimăm — o dată cu bucuria că Teatrul de operetă din Moscova, precum şi alte teatre din U.R.S.S. au hotărît să introducă în repertoriul lor acest spectacol închinat Păcii — cele mai profunde sentimente de gratitudine faţă de toţi cei ce au contribuit la încă o afirmare a prieteniei de nezdruncinat romîno-sovietică.

Despre profilul și calitatea activității muzicale la Teatrul de Stat din Constanța

de EDGAR ELIAN

Vreme de două săptămîni am urmărit spectacolele muzicale ale Teatrului de Stat din Constanța, și aceasta în cursul lunii august, care constituie în mod obișnuit o perioadă de vîrf în activitatea instituției. Faptul nu trebuie să surprindă. Într-adevăr, în timp ce în marea majoritate a teatrelor din celelalte localități ale țării, lunile iulie și august sînt rezervate pentru concediile personalului și pregătirea stagiunii următoare, la Constanța stagiunea abia atunci atinge punctul culminant, prin prezentarea zilnică a unor spectacole în clădirea teatrului, în timp ce — aproape de regulă — alte spectacole ale aceluiași colectiv artistic se desfășoară în grădina de vară alăturată sau, în deplasare, pe scene din localități ca Eforie, Mangalia etc. Un asemenea program de lucru intens în miezul anotimpului canicular își găsește deplină justificare dacă avem în vedere că, în această perioadă, la Constanța și în stațiunile balneo-climaterice apropiate își petrec concediile nenumărați oameni ai muncii din țară și oaspeți de peste hotare, dintre care foarte mulți sînt dornici să asiste seara, după obișnuitul program de plajă și de odihnă, la un spectacol muzical.

Este evident că oaspeții străini care populează cu regularitate sala sînt în chip firesc tentați să aprecieze arta interpretativă românească în funcție de reprezentațiile vizionate la Constanța, cu atît mai mult cu cît, în aceeași perioadă, nu au posibilitatea să participe la alte spectacole de operă, operetă sau balet la București, unde stagiunea precedentă s-a închis, iar cea următoare încă nu a început. Este oare colectivul constățean în măsură să facă față sarcinii de a reprezenta cu cinste arta noastră interpretativă în această etapă a activității sale? Și, în general, în ce mod satisface exigențele, în neîncetată creștere, ale celor peste 100 000 de locuitori ai capitalei dobrogene? Iată întrebări la care ne propunem să răspundem în cele ce urmează.

Cîteva cuvinte, în prealabil, despre structura organizatorică a teatrului, ne vor ajuta să pătrundem mai lesne în miezul problemelor.

Înființat în anul 1951, Teatrul de Stat din Constanța a funcționat vreme de cinci ani cu o unică secție de proză, pentru ca în 1956 să i se alăture o secție de păpuși și una de estradă. În 1957 a luat ființă, ca o instituție separată, Teatrul Muzical, avînd ca obiectiv realizarea unor spectacole de operă, operetă și balet. După numai un an de activitate, în 1958, cele două teatre au fost unificate, pentru ca în 1961 Sfatul Popular Orășenesc să subordoneze aceleiași conduceri și formația de muzică populară „Brîulețul", ce funcționase pînă atunci pe lîngă Casa de cultură din localitate. În prezent, în cadrul unicei instituții a Teatrului de Stat, se cultivă așadar șapte genuri de spectacole: proză, păpuși, operă, operetă, balet, estradă și folclor. Dacă la toate acestea mai adăugăm și o a opta activitate, ce e drept mai sporadică — concertele simfonice date de orchestra secției de operă —, rezultă că avem de-a face cu un adevărat combinat de spectacole, avînd un caracter predominant muzical: șase din cele opt genuri practicate sînt muzicale, iar din totalul de cca 500 de salariați ai teatrului, cca 350 aparțin secțiilor muzicale.

Comparînd situația din Constanța cu aceea din alte orașe, vom constata că instituții cu caracter muzical care să cultive deopotrivă genuri diverse există și în București, Cluj, Oradea, Sibiu etc. (unde Filarmonicile au atașate și cîte o orchestră de muzică populară), precum și la Timișoara (unde Opera organizează spectacole de operă, operetă și balet), Galați (unde Teatrul Muzical practică genurile de operă, operetă și estradă) ș.a.m.d. Nicăieri însă nu s-au reunit, în cadrul unei singure unități, opt genuri atît de substanțial diferite. Explicația nu e greu de dat: un organism de o atare complexitate generează în mod inevitabil mari dificultăți de coordonare, privind personalul artistic și tehnic, spațiul de repetiție, activitatea atelierelor etc., dar înainte de toate pretinde din partea conducerii cunoștințe de specialitate de o neobișnuită diversitate, pe care puțini oameni le pot cumula.

Este posibil ca, datorită concentrării aparatului administrativ și tehnic, să se fi obținut unele avantaje de ordin economic. Dar cum se prezintă situația în ce privește repertoriul și, mai ales, care este nivelul artistic al spectacolelor?

Să începem cu *opera*. În repertoriul instituției figurează șase spectacole — ceea ce, pentru o activitate de cinci ani, nu poate fi considerat ca deplin satisfăcător: „Tosca", „Lakmé", „Traviata", „Bărbierul din Sevilla", „Cavalleria rusticana", „Paiațe" și „Secerișul" de Tiberiu Brediceanu. Interesîndu-ne de cîte ori a fost reprezentată fiecare din aceste opere în stagiunea 1961—1962, am aflat însă, spre surprinderea noastră, că n-au fost programate decît primele două. După cum ni s-a explicat de către conducerea instituției, celelalte opere n-au mai fost interpretate, deoarece pentru unele din ele lipsesc cîntăreți (în special tenori și mezzo-soprane), iar la altele s-au uzat decorurile și s-a epuizat publicul. Tot din cauza personalului artistic insuficient, în stagiunea 1961—1962 nu s-a montat nici un spectacol nou de operă, toate spectacolele aflate în repertoriu provenind din stagiuni anterioare. Pentru 1962—1963 există dorința de a se pune în scenă „Rigoletto" și „Don Pasquale", bineînțeles dacă se va putea completa colectivul de soliști cu interpreții necesari.

În domeniul *operetei*, repertoriul este ceva mai consistent, cuprinzînd nouă titluri: „Lăsați-mă să cînt"

și „Lysistrata" de Gherase Dendrino, „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, „Vînt de libertate" de Dunaevski, „Silvia" de Kalman, „Salcîmul alb" de Dunaevski, „Văduva veselă" de Lehar, „Liliacul" de J. Strauss și „Fetele din Murfatlar" de Elly Roman. Dar și aci, în stagiunea încheiată nu s-au prezentat decît primele cinci, celelalte dispărînd de pe afiș din aceleași cauze (lipsă de cîntăreți, uzarea spectacolelor), iar opereta „Fetele din Murfatlar" urmînd a suferi modificări substanțiale în ce privește atît libretul și muzica, cît și montarea. Proiectele de viitor prevăd înscenarea operetelor „Casa cu trei fete" și „Vînzătorul de păsări".

În repertoriul instituției se mai află *baletele* „Coppelia" de Delibes și „Fîntîna din Bahcisarai" de Asafiev, ambele reprezentate în cursul stagiunii trecute, urmînd a se monta în viitor un spectacol cu baletele romînești „La piață" și „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora.

Apare așadar evident că privitor la genurile de operă, operetă și balet (reunite, în cadrul teatrului, într-o unică secție) s-a acordat o mai mare importanță operetei, care a figurat în stagiunea trecută cu cinci titluri, în vreme ce opera și baletul nu au fost prezente, în aceeași perioadă, decît cu cîte două titluri. Fără a dori să minimalizăm importanța operetei ca gen de teatru muzical ce se bucură pe drept de o largă popularitate, credem totuși că orizontul cultural al publicului ar fi avut de cîștigat, dacă s-ar fi cultivat într-o măsură mai amplă opera și baletul. A programa, timp de o stagiune întreagă, doar operele „Tosca" și „Lakmé" reprezintă destul de puțin pentru un oraș de importanța Constanței și restrînge în chip simțitor prestigiul instituției în cadrul stagiunii sale de vară. Este drept că au existat unele piedici serioase în calea rezolvării acestei sarcini ; dar oare n-au existat piedici asemănătoare și în calea activității altor teatre muzicale din țară ? Și n-au fost ele în bună măsură înlăturate, atunci cînd conducerile acestor teatre au știut să mobilizeze toate resursele locale și să ceară în chip eficient sprijinul organelor centrale de resort ?

Așa cum am mai menționat, una din principalele greutăți de care se lovește secția de operă, operetă și balet, o constituie lipsa unui colectiv complet de soliști. În cadrul acestei secții există fără îndoială o serie de elemente — dintre care unele de valoare —, care acoperă în chip satisfăcător necesitățile anumitor compartimente ; există însă și goluri importante, din cauza cărora se nasc mari dificultăți în alcătuirea unui repertoriu pe măsura cerințelor.

Este de remarcat că soliștii vocali activează, în majoritatea lor, deopotrivă în spectacolele de operă și de operetă ; aceasta constituie desigur un avantaj în direcția diversificării mijloacelor lor de expresie, dar totodată și o piedică în ce privește însușirea în adîncime a specificului celor două stiluri de interpretare, între care există totuși deosebiri sensibile.

Unul din compartimentele în care teatrul dispune de forțe mai substanțiale, este acela al sopranelor. Cele două soprane lejere, *Aida Abagiev* și *Maria Săvescu-Bănică* fac față cu succes exigențelor ridicate, în operă, de rolul titular din „Lakmé" (interpretat alternativ de ambele cîntărețe) și, în operetă, de rolul eroinei principale din „Lysistrata" (Aida Abagiev) și de acela al Myrhinei din același spectacol (Maria Săvescu-Bănică). Aida Abagiev, pe care am mai ascultat-o, cu cîțiva ani în urmă, în perioada absolvirii conservatorului, și-a menținut bunele însușiri de tehnică vocală și a cîștigat în siguranță scenică, dar a pierdut ceva din strălucirea glasului în registrul înalt. În „Lakmé" practică un joc discret, dar sincer, în timp ce în „Lysistrata" realizează o creație de frumoasă ținută vocală și actoricească. Maria Săvescu-Bănică întruchipează și ea cu mijloace convingătoare rolul ingenuei Myrhina.

O soprană spinto-dramatică cu posibilități notabile este *Magdalena Ekmekgian-Daminescu*, pe care am ascultat-o în roluri de o factură atît de profund diferită cum sînt cele ale Floriei Tosca, actriței (Pacea) din „Lysistrata" și Mallikăi din „Lakmé" (rol de mezzo-soprană !). Din păcate, tocmai în rolul cel mai complex — cel din „Tosca" — cîntăreața nu s-a ridicat la nivelul cerințelor ; atît în aria „Vissi d'arte, vissi d'amore", cît și în scenele cu Scarpia din actul II, vocea ei a sunat lipsită de consistență, iar participarea afectivă a fost într-o evidentă suferință. După cît se pare, artista nu a evoluat ascendent față de promisiunile de acum 4—5 ani, ci dimpotrivă. În același rol al Floriei Tosca mai apare alternativ și soprana *Silvia Bădănoiu*, pe care însă n-am avut prilejul s-o ascultăm.

Sopranele lirice *Ana Kelly-Vasilopol* și *Yolly Egyed* dețin cu precădere roluri principale în spectacole de operetă. Prima (interpreta rolului titular din „Silvia" și a Berthei Gorgon din „Lăsați-mă să cînt") posedă o voce amplă, cu acute viguroase, dar nu acordă suficientă importanță nuanțelor dinamice ; a doua (Martha Roth din „Lăsați-mă să cînt", Ellen din „Lakmé" și — alternativ cu Ana Kelly-Vasilopol — Silvia) dispune de o tehnică vocală bine pusă la punct, deși glasul sună adeseori alb, detimbrat.

O subretă cu mult temperament este *Julieta Borcea* (Stazi din „Silvia", Suzana din „Lăsați-mă să cînt", Lampyto din „Lysistrata"). Uneori însă — îndeosebi în rolul Stazi din „Silvia" — manifestările sale temperamentale îmbracă forma unei agitații exterioare, factice. Este o tendință pe care artista poate fără îndoială să o învingă, așa cum a dovedit-o mai cu seamă în rolul Lampyto.

Analiza compartimentului mezzo-sopranelor se reduce la formularea constatării că nu există nici o solistă cu acest timbru vocal. Așa se și explică de ce în rolul de mezzo-soprană Mallika din „Lakmé", este distribuită soprana Magdalena Ekmekgian-Daminescu. Drept urmare, pentru moment, la Teatrul din Constanța nu poate fi inclusă în repertoriu nici o operă avînd un rol principal de mezzo-soprană !

Un sector în ansamblu deficitar este acela al tenorilor. Instituția posedă un singur tenor spinto — *Richard Deutsch* —, care interpretează rolurile Cavaradossi din „Tosca", Lycon din „Lysistrata" și Eduard Strauss din „Lăsați-mă să cînt". Deutsch este fără îndoială un element util pentru secția de operă și operetă a teatrului ; el posedă un glas puternic și strălucitor în registrul acut, iar apariția sa scenică masivă îl recomandă pentru o serie de roluri cu caracter predominant eroic. Din nefericire, vocea sa este mult mai puțin penetrantă în registrele mediu și grav, unde sună voalată, cu tendințe de distonare, iar jocul său de scenă este în general greoi, lipsit de vibrație interioară.

În rolul lui Gerald din „Lakmé" am avut ocazia să-l ascultăm pe *Mircea Ştefănescu*, un tenor liric cu acute pătrunzătoare, dar cu o emisiune adeseori defectuoasă (gîtuită) şi cu o comportare scenică lipsită de nerv.

Un alt tenor liric este *Eugen Savopol*, pe care l-am ascultat în rolurile Ciprian Porumbescu din „Lăsaţi-mă să cînt", Theoros din „Lysistrata", Spoletta din „Tosca" şi Hadji din „Lakmé". Principala calitate a lui Savopol o constituie sensibilitatea, sinceritatea interpretărilor sale. Vocea sa, deşi mică, este de calitate. Dicţiunea sa este însă în general necorespunzătoare ; are tendinţa de a vorbi repezit, aglomerînd cuvintele pînă a le face de neînţeles, defecţiune care se reflectă şi în modul de a expune o linie melodică, adeseori confuz, fără continuitate.

Printre tenorii instituţiei — utilizaţi însă aproape exclusiv în operete — se mai numără *Cezar Drăgănescu* (Edwin din „Silvia"), un actor prezentabil, dar un cîntăreţ care nu depăşeşte o valoare medie, şi *Dinu Teodorescu* (Boni din „Silvia", Taraxion din „Lysistrata", Nastasi din „Lăsaţi-mă să cînt"), un artist înzestrat cu o vervă comunicativă, bun dansator şi posesor al unor însuşiri vocale care corespund — fără a le depăşi — cerinţelor rolurilor comice respective.

Doi cîntăreţi domină lotul de baritoni : *Elizeu Simulescu* şi *Nicolae Constantin*. Pe cel dintîi l-am ascultat pentru prima oară în rolul, de proporţii reduse, al ofiţerului englez Frederic, prietenul lui Gérald din „Lakmé". Am fost încă de la apariţia sa plăcut impresionat de glasul său de calitate de bariton liric, cu un timbru cald, învăluitor, ca şi de prestanţa şi inteligenţa jocului său. În spectacolele următoare l-am revăzut sub chipul lui Glockel din „Lăsaţi-mă să cînt" — un rol de mică importanţă şi aproape exclusiv vorbit — şi apoi întruchipînd rolul Actorului din „Lysistrata" (în concepţia realizatorilor spectacolului de la Constanţa, rolul nu a fost încredinţat, ca la Teatrul de Operetă din Bucureşti, aceluiaşi cîntăreţ care-l interpretează pe Corifeu ; în orice caz, în forma sa redusă, rolul Actorului a ajuns de asemenea aproape un rol de proză). Cel de-al doilea, Nicolae Constantin, este un bariton dramatic cu frumoase însuşiri : participă în mod activ la acţiune, trăieşte cu intensitate rolul, iar glasul său — deşi nu pe deplin omogen în toate registrele — este pătrunzător pe întreaga întindere. În rolul baronului Scarpia din „Tosca", Nicolae Constantin este pe rînd diabolic, insinuant, pasionat şi sadic, reuşind să realizeze fiecare din aceste faţete ale personajului cu o reală forţă de convingere.

În roluri secundare mai sînt utilizaţi baritonii *George Ionescu* (Sciarrone din „Tosca", Hans şi Foldi din „Lăsaţi-mă să cînt" dar şi Cleon din „Lysistrata", rol pe care-l interpretează în chip convingător) şi *Nicolae Luca* (prinţul Lichtenberg din „Lăsaţi-mă să cînt", Feri din „Silvia", dar şi Sacristanul din „Tosca", în care ies la iveală unele defecţiuni vocale supărătoare, printre care în primul rînd aceea că artistul transformă rolul, aproape în întregimea lui, dintr-o partitură cîntată într-una vorbită).

Într-o situaţie asemănătoare cu baritonii Simulescu şi Constantin se află basul *Florin Aurel Hudeşteanu*, de fapt mai degrabă un bas-bariton cu un ambitus foarte întins, o voce de calitate şi un joc de scenă sugestiv. În rolul lui Nilakantha din „Lakmé", Hudeşteanu produce o foarte bună impresie ; el tălmăceşte celebra arie din actul II cu o remarcabilă forţă expresivă şi reuşeşte, în general, să insufle personajului său o viaţă intensă. În rest, manifestările sale se reduc la apariţii episodice în „Tosca" (Temnicerul), „Lysistrata" (Corifeul), „Lăsaţi-mă să cînt" (Glockel), „Silvia" (Generalul), — ultimele două roluri fiind aproape numai vorbite. Mai este de relevat basul *Nicolae Păun*, utilizat alternativ cu Hudeşteanu în „Lakmé" (Nilakantha) şi „Tosca" (Temnicerul) şi în plus în roluri ca acelea ale profesorului Toth din „Lăsaţi-mă să cînt", Polemos din „Lysistrata" etc., dovedind că între calităţile sale actoriceşti şi cele vocale, balanţa înclină mai degrabă spre cele dintîi.

În roluri diverse, mai mult vorbite, din operete, se manifestă de asemenea *Petre Mihăilescu*, *Sofronie Cădariu* şi îndeosebi *Lucica Pîrvulescu*, actriţă de proză, care aduce în personaje ca Cecilia („Silvia"), Roza Farcaş („Lăsaţi-mă să cînt"), Glychera („Lysistrata") o experienţă scenică utilă, dar care ar trebui îmbinată cu un simţ al umorului de calitate superioară.

În cele două spectacole de balet „Fîntîna din Bahcisarai" şi „Coppelia", ca şi în divertismentele coregrafice din „Lakmé", „Silvia", „Lăsaţi-mă să cînt" şi „Lysistrata" se evidenţiază, din mijlocul unui ansamblu de balet pregătit cu pricepere de *Mireille Savopol*, cîteva elemente tinere talentate.

Dintre aceşti solişti, *Valentina Blănaru* posedă o mimică şi o gestică deosebit de expresive, puse în valoare mai ales în rolul cochetei Swanhilda din „Coppelia" ; tehnica ei este corectă, dar susceptibilă de îmbunătăţiri, mai ales pe linia obţinerii unei uşurinţi superioare a mişcărilor. *Ileana Gheorghiu* ni s-a părut a stăpîni cu mai multă dezinvoltură diferitele procedee ale tehnicii coregrafice ; se simte în schimb nevoia ca balerina să-şi îmbogăţească gama mijloacelor de expresie. *Tiberiu Iacob* execută cu o siguranţă remarcabilă salturi şi piruete din cele mai dificile, iar *Isabella Aculete* şi *Ştefan Soctor*, pe care i-am putut urmări doar în divertismentul coregrafic din „Lakmé", posedă, la rîndul lor, calităţi demne de relevat.

Dacă, în ce priveşte grupul de solişti, baletul este în măsură să facă faţă în mod onorabil sarcinilor, în schimb colectivul este din punct de vedere numeric deficitar, satisfăcînd cu greu numeroasele solicitări la care este supus. Numai astfel se explică, de pildă, de ce o solistă ca Valentina Blănaru este nevoită să apară într-o seară într-un rol principal din „Coppelia", şi în seara următoare în corpul de ansamblu al scenei de balet din „Lakmé", într-o seară în rolul de răspundere al Zaremei din „Fîntîna din Bahcisarai", pentru ca în seara următoare să o regăsim, anonimă, în grupul „fetiţelor vesele de la cabaret" din „Silvia". Într-o situaţie asemănătoare se află şi soliştii Tiberiu Iacob, Ştefan Soctor ş.a.

Despre corul instituţiei, aflat sub îndrumarea lui *Boris Cobasnian*, se poate spune că reprezintă unul din compartimentele demne de relevat ale teatrului. În scenele de mare amploare (ca de pildă în finalul actului II din „Lăsaţi-mă să cînt" sau în tabloul final din „Lysistrata"), corul impresionează prin forţa ansamblului, prin precizia execuţiilor. O mai mare atenţie acordată nuanţelor interpretative, ca şi jocului de scenă — îndeosebi atunci cînd membrii corului, deşi nu au de cîntat, trebuie să participe la acţiune — se resimte totuşi ca necesară.

Alcătuită cu dificultate, în principal din rîndurile unor instrumentiști amatori din localitate și regiune, orchestra teatrului a cîștigat, în cei cinci ani de activitate, o experiență utilă, care se oglindește în nivelul, în linii mari acceptabil, al execuțiilor. Unele grupe ale orchestrei sînt însă și astăzi descompletate, ca de pildă aceea a violoncelilor, la care nu există un concertmaestru în măsură să execute în bune condiții părți solistice (pentru interpretarea pasajelor de violoncel solo din „Fîntîna din Bahcisarai" se invită, la fiecare spectacol, un instrumentist din București !). De asemenea, în orchestră nu există harpă, paginile încredințate acestui instrument fiind interpretate la pian. În vremea din urmă, înființîndu-se la Constanța primul an al unei Școli Medii de Muzică (care are clase de vioară, violoncel, contrabas și pian), s-a recurs la formula utilizării unor elevi ai școlii în orchestra teatrului. Este desigur o soluție, dar pot asigura acești tineri, care se află abia la începutul studiilor muzicale, un nivel de interpretare corespunzînd unor exigențe minimale ? Și este oare recomandabil ca ei să fie sustrași — prin repetiții de zi și spectacole de seară — de la timpul necesar studiului ? Soluția definitivă trebuie desigur căutată în altă parte.

La pupitrul dirijoral depune o intensă activitate, încă de la înființarea Teatrului Muzical, șeful de orchestră *Constantin Daminescu*, un artist care dispune de o pregătire temeinică (a studiat la conservatoarele din Timișoara și Cluj și a activat, vreme de 10 ani, în cadrul teatrelor de operă din aceste două orașe). În ciuda numeroaselor greutăți legate de înființarea orchestrei și de alcătuirea unui corp de soliști vocali, Constantin Daminescu a depus o muncă răbdătoare și perseverentă, fiind principalul îndrumător artistic al colectivului muzical. Aplicînd exigența pînă la limitele îngăduite de calificarea și experiența cîntăreților și instrumentiștilor, Constantin Daminescu conduce ansamblurile cu mînă sigură, fie că este vorba de spectacole de operă, de balet, de operetă sau de concerte simfonice. Este drept că uneori tempii săi ar putea fi mai vii, mai susținuți, că în operete se simte pe alocuri necesitatea intervenției sale mai active pentru a asigura discursului muzical mai multă pregnanță, mai multă vervă ; în general însă, contribuția lui Daminescu la atingerea nivelului actual al interpretărilor este în chip neîndoios pozitivă.

Corpul dirijoral al instituției mai cuprinde pe *Liviu Florea*, un tînăr șef de orchestră cu posibilități, dar a cărui autoritate și exigență s-ar cere a fi întărite, și pe maestrul de cor *Boris Cobasnian*, care a preluat de la o vreme bagheta la unele reprezentații de balet și operetă, reușind să realizeze spectacole de frumoasă ținută (cu observația că ar trebui să dozeze cu mai multă atenție sonoritatea orchestrei în funcție de posibilitățile soliștilor vocali).

În domeniul scenografiei, teatrul folosește deopotrivă forțe proprii și artiști invitați din Capitală. Privitor la cei din urmă ne vom limita să subliniem că decorurile concepute de *N. Lebas* pentru „Lăsați-mă să cînt" apar stilizate într-un mod mai accentuat decît cele folosite la București, în timp ce decorurile realizate după schițele lui *George Voinescu* și *Puiu Ganea* și costumele semnate de *Mac Constantinescu* și *George Voinescu* pentru „Lysistrata" prezintă prea puține deosebiri față de scenografia concepută de aceeași autori pentru spectacolul Teatrului de Operetă din Capitală.

În restul spectacolelor întîlnim semnăturile *Tatianei Manolescu-Uleu* (decoruri și costume la „Lakmé", costume la „Tosca"), ale *Luciei Cristescu* (costume la „Fîntîna din Bahcisarai"), ale lui *Febus Ștefănescu* („Coppelia" și „Silvia"), precum și ale regizorilor *Gheorghe Bărbulescu* (decoruri la „Tosca") și *Claudiu Cristescu* (de la secția de păpuși a teatrului, decoruri la „Fîntîna din Bahcisarai"). Cu surprindere am constatat că în timp ce decorurile scenografilor profesioniști prezintă numeroase lacune de concepție (îmbinare între stilizare și naturalism în actele I și III din „Lakmé", marcare simplistă a elementelor de decor, cu aspect de improvizație, în „Coppelia"), cele semnate de regizorii deveniți ocazional scenografi se disting prin mijloacele simple — nu simpliste — și de bun gust cu care reușesc să creeze atmosfera („Fîntîna din Bahcisarai"), ca și prin preocuparea de a sugera, prin decor, anumite idei legate de ambianța istorico-socială în care se petrece acțiunea (fundalul mobil, cu harta politică a Italiei, ce se ridică și se lasă, în actul II din „Tosca", peste ușa în spatele căreia este torturat Cavaradossi). Este îmbucurător că regizorii realizează decoruri interesante, dar nu credem că în acest fel se pot rezolva, în ansamblul lor, problemele de scenografie ale teatrului, ci mai degrabă prin ridicarea nivelului producțiilor scenografilor permanenți.

Cît privește direcția de scenă, patru din cele cinci spectacole de operă și operetă vizionate sînt realizate sub conducerea regizorului *Gheorghe Bărbulescu* („Lakmé", „Tosca", „Lăsați-mă să cînt" și „Lysistrata") în timp ce „Silvia" a fost pusă în scenă de *Ion Drugan*. În general, regia lui Gheorghe Bărbulescu este corectă, neîndepărtîndu-se în mod simțitor de montările din Capitală ale acelorași lucrări. Există totuși la tînărul regizor o tendință spre folosirea anumitor mijloace exterioare — ca de pildă abuzul de efecte de lumini, îndeosebi în „Tosca" —, ce nu au drept rezultat decît sustragerea atenției spectatorului de la fondul ideologic și afectiv al întîmplărilor scenice. De altfel, vorbind despre „Tosca", nici ideea proiectării din culise, pe fundalul hărții Italiei — devenit pentru circumstanță ecran —, a siluetei lui Cavaradossi în timpul torturii nu ni se pare deosebit de fericită ; există în textul și în muzica operei suficiente elemente pe care regizorul le poate folosi în vederea reliefării conținutului de idei și de sentimente pentru a nu mai fi nevoit să recurgă la asemenea procedee cu caracter naturalist. Ar fi de dorit ca Gheorghe Bărbulescu să-și concentreze atenția mai degrabă asupra îndrumării interpreților pe calea unui joc de scenă veridic și sincer, eliberat de poncifurile uzate ale genului operei.

Regia lui Ion Drugan în „Silvia" pare să urmărească — dincolo de valorificarea obișnuitelor scene lirice de operetă — accentuarea unor elemente de critică socială, existente într-o formă extrem de palidă în libretul original. Intenția este fără îndoială bună, mai ales avînd în vedere că acțiunea operetei se petrece într-un mediu de aristocrați trîndavi, ocupați exclusiv de petreceri ; numai că, mijloacele utilizate nefiind în suficientă măsură drămuite, unele personaje (Stazi, prințul Leopold, cei trei foști soți ai Ceciliei) capătă un aspect excesiv caricaturizat, părînd în acest fel rupte de realitate, iar altele apar seci, adeseori vor-

bind cu un patos exterior (Cecilia, Feri) sau subliniindu-şi replicile prin intonaţii şi replici vulgare (Mişka). În toate aceste cazuri, în suferinţă este umorul, îndeosebi în actul III, care ar trebui să dezlănţuie cascade de rîsete.

Odată încheiată această trecere în revistă a situaţiei din diferitele compartimente ale secţiei de operă, operetă şi balet, să încercăm să răspundem la întrebarea pusă iniţial : este, aşadar, Teatrul din Constanţa în măsură să satisfacă exigenţele în permanentă creştere ale publicului local şi să reprezinte cu cinste arta românească, în timpul celor două luni de stagiune de vară, în faţa numeroşilor spectatori veniţi de peste hotare ?

Să recapitulăm : repertoriul de operă şi balet, redus în anul din urmă doar la cîte două spectacole pentru fiecare din aceste genuri, este sărac şi nereprezentativ ; colectivul de solişti vocali prezintă lacune importante (tenori, mezzo-soprane), iar parte din cîntăreţii de valoare existenţi în cadrul instituţiei sînt ameninţaţi de pericolul descalificării, fiind folosiţi mai mult în roluri vorbite din operete ; baletul şi orchestra sînt incomplete ; spaţiul de repetiţii şi de ateliere supraaglomerat de cererile atîtor secţii ale teatrului, se obţine cu mare greutate, împiedicînd astfel desfăşurarea ritmică a planului anual de noi premiere. Singurele compartimente întrucîtva acoperite, — deşi nici acestea fără lacune — sînt cele ale corului, regiei, scenografiei şi şefilor de orchestră. Dar cu acestea singure nu se poate asigura activitatea normală a unui teatru muzical şi nici nivelul calitativ care se pretinde unei scene lirice dintr-un oraş de importanţa Constanţei.

Ce este de făcut ? Cu sprijinul forurilor locale şi al organelor centrale de resort, Teatrul trebuie, în primul rînd, să-şi completeze efectivul artistic necesar (solişti vocali, instrumentişti, balerini etc.). În acest scop se cere atît depistarea talentelor locale, cît şi repartizarea la Constanţa a unor absolvenţi de conservatoare şi şcoli medii de muzică din Capitală şi alte oraşe ale ţării. Este de la sine înţeles că, odată repartizate, aceste cadre trebuie ajutate local, pentru a se putea bucura de condiţii optime de activitate. Pe de altă parte, conducerea teatrului este datoare să creeze o asemenea atmosferă — îmbinînd disciplina muncii cu exigenţa artistică şi cu grija pentru oameni —, încît să evite fluctuaţia de cadre, să lege colectivul de instituţie, să creeze o opinie favorabilă despre Teatrul din Constanţa, care să determine şi alţi artişti să se îndrepte cu entuziasm spre pitorescul oraş de pe litoral.

Cu acelaşi sprijin local şi central, este necesar să se rezolve diverse probleme legate de dotarea secţiei cu utilajul tehnic şi instrumentele muzicale necesare. În această categorie trebuie neapărat să intre şi o instalaţie modernă de amplificare şi difuzare a sunetului (microfoane, amplificatoare, difuzoare), dat fiind că atît în grădina de vară proprie a instituţiei, cît şi în teatrele în aer liber de pe litoral (în special în acela din Eforie Nord), unde colectivul organizează cu regularitate spectacole în timpul sezonului estival, urmărirea unei reprezentaţii se face cu eforturi penibile : parte din text sau din muzică nu se aude deloc, iar parte capătă, prin intermediul instalaţiei de sonorizare, un caracter atît de deformat, încît timbrurile vocilor şi instrumentelor devin aproape de nerecunoscut.

Structura organizatorică a teatrului ar merita, poate, să fie reexaminată. În orice caz, se impune ca în conducerea instituţiei să existe cadre competente în materie muzicală, care să poată îndruma în chip eficient activitatea personalului angajat în practicarea celor şase genuri muzicale.

Referindu-ne la cele două luni ce constituie sezonul de vară, se impun, după părerea noastră, măsuri speciale. În această perioadă, Teatrul din Constanţa ar trebui, credem, să capete un caracter cu adevărat reprezentativ, grupînd cîteva din cele mai bune forţe ale artei noastre lirice. Un „Bărbierul din Sevilla“ cu Nicolae Herlea, o „Tosca“ cu Arta Florescu, o „Fîntîna din Bahcisarai“ cu Irinel Liciu, o „Lysistrata“ cu Ion Dacian etc. ar spori mult interesul spectatorilor locali şi străini, demonstrînd totodată valoarea reală a artei interpretative româneşti. Un început bun s-a făcut în vara anului trecut, cînd Ion Dacian, Virginica Romanovski, Silly Popescu, Bimbo Mărculescu şi Maria Wauwrina, au apărut în spectacolele „Lăsaţi-mă să cînt“ şi „Ana Lugojana“ ale Teatrului din Constanţa, repurtînd succese pe deplin meritate. Din păcate, în vara anului 1962 această bună iniţiativă nu a mai fost continuată. Să fie oare atît de greu de găsit soluţiile pentru asigurarea prezenţei unor artişti români fruntaşi pe scena constănţeană, în timpul stagiunii estivale ? Există interese superioare ale artei noastre, care reclamă ca această problemă să fie soluţionată.

Cîteva cuvinte despre secţia de estradă şi folclor a Teatrului.

În prezent, după epuizarea spectacolelor „Chiriţa în provincie“ de Vasile Alecsandri cu muzică de Alexandru Flechtenmacher (cu folosirea unor actori de la secţia de proză) şi „Iubesc, iubesc“, comedie muzicală de autorii sovietici Mass şi Cervinski, în repertoriul secţiei de estradă se află spectacolele „La mare şi... la mai mare“ de I. Berg, N. Cornea şi Nicky Popescu şi „Mozaic Constanţa“ de Eugen Mirea şi Saşa Georgescu. După cum se vede, ambele sînt scrise în majoritate de autori bucureşteni specialişti ai genului. Forma şi conţinutul celor două spectacole sînt cele uzitate şi pe scenele din Capitală, cu deosebirea că multe numere muzicale, satirice sau coregrafice se referă la realităţile dobrogene, la construcţiile de pe litoral, la succesul pe care l-a reprezentat încheierea colectivizării în Dobrogea, la înfăptuirile industriei din Constanţa, Năvodari, Medgidia etc. Puse în scenă de regizori ai secţiei de proză (primul de *Constantin Dinischiotu*, al doilea de *Petru Mihail*), cele două spectacole se urmăresc cu interes datorită antrenului interpreţilor şi a muzicii agreabile folosite. În ansamblu, am preferat totuşi „Mozaic Constanţa“, la care textele sînt mai spirituale, cu o mai accentuată notă de originalitate, regia mai preocupată de evitarea unor mijloace excesiv uzate, decorurile şi costumele lui *George Voinescu* mai bogate şi mai variate (faţă de cele mai puţin inspirate ale scenografului local *Dan Sachelarie* din „La mare şi... la mai mare“).

Piesele muzicale originale şi reluate, folosite în „La mare şi... la mai mare“, sînt semnate de *Aurel Giroveanu*, *Temistocle Popa* şi de muzicienii locali *Aurel Manolache* (conducătorul orchestrei secţiei de estradă)

și *Ionel Stănculescu* (asistentul șefului de orchestră), iar cele din „Mozaic Constanța" aparțin lui *Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Florentin Delmar, Mișu Iancu, George Grigoriu, Aurel Manolache* și *Ionel Stănculescu.* Am remarcat, dintre cele originale, piesele „Trei băieți cucuieți" de H. Mălineanu, „În autobuz cu tine" de George Grigoriu, „Cucurigu" de Aurel Manolache ; în rest, cîntecele originale nu ni s-au părut demne de a fi reținute. Interesantă, ideea de a folosi cîntecul lui Ion Vasilescu „Azi e zi de sărbătoare" drept final de act în „Mozaic Constanța", cu tot ansamblul în scenă, căruia i se adaugă o parte din orchestră (suflătorii), intrînd în monom, în chip de fanfară, din fundul grădinii.

Tuturor acestor piese de compozitori romîni li se adaugă o serie de șlagăre internaționale, ca și scenete comice, dintre care unele de un umor copios (de pildă „Muzica în restaurantos" din „Mozaic Constanța" prilejuind, sub forma unei convorbiri între un consumator și un muzicant dintr-un restaurant al anticului Tomis, numeroase referiri la situația actuală a promovării muzicii romînești în localurile de alimentație publică), dar altele de un gust îndoielnic („Haiducii din Hodoronco-Tronco" din „La mare și... la mai mare", presărată cu numeroase vulgarități în text și în interpretare).

Dintre soliștii vocali se relevă cîntărețele *Vali Manolache, Ilona Moțica* și *Vița Ionescu,* prima îndeosebi în piese antrenante, celelalte mai mult în cîntece cu caracter liric. Dintre soliștii bărbați, în afara trio-ului vocal „Do-re-mi" *(Igor Povorozniuc, Puiu Văcaru, Mircea Brad),* o formație care se distinge prin muzicalitate și vervă, regretăm a nu putea evidenția alți cîntăreți ; *Florian Stavăr* este mai puțin indicat pentru a interpreta muzică ușoară, pentru care îi lipsesc cunoștințe stilistice elementare, iar *Jean Florescu,* un tînăr cu voce agreabilă de altfel, s-a „specializat" în imitarea prea puțin izbutită a unor cîntăreți străini, al căror repertoriu îl prezintă în limba originală, stîlcind adeseori în mod penibil cuvintele (de pildă în „Manuela" sau „Pasqualino").

Un mănunchi de comici talentați se relevă atît în scene vesele, cît și în cuplete muzicale. Printre aceștia, în primul rînd, *Gelu Manolache,* un actor multilateral, care obține, între altele, un succes meritat în numărul intitulat „Rudele" din „Mozaic Constanța", povestind pe o serie de șlagăre muzicale la ordinea zilei pățaniile constănțeanului pe care îl invadează, în timpul sezonului de vară, rudele din toată țara. Un alt interpret util, deși folosind uneori mijloace desuete, este *Nicky Popescu,* prezentator, cîntăreț de cuplete, actor de comedie, precum și comicii *Jean Constantin* și *Ion Dutu.*

Baletul, îndrumat de *Botzi Szabo,* realizează momente reușite, printre care se înscriu „Regiunea noastră dragă" și „Undeva în Africa" din „La mare și.. la mai mare" și „Viva Cuba" din „Mozaic Constanța" iar orchestra, avînd în frunte pe *Aurel Manolache,* un muzician talentat și totodată un animator plin de energie, asigură acompaniamente de bună calitate, deși nu întotdeauna pe baza unor aranjamente în care să predomine fantezia și originalitatea.

În general, secția de estradă se găsește la un nivel bun ; dacă ar dispune în permanență de texte și compoziții muzicale de calitate, ar fi în măsură să asigure spectacole de frumoasă ținută.

Orchestra de muzică populară „Brîulețul", cea mai recentă formație a teatrului, își desfășoară activitatea sub conducerea dirijorului *Gheorghe Parnica.* În spectacolul intitulat „Plaiuri romînești", orchestra se prezintă cu numere instrumentale de ansamblu și solistice (relevîndu-se *Emilia Cercel* la țambal și *Ion G. Ion* la clarinet), precum și cu piese vocale, în interpretarea cărora se distinge cîntăreața *Natalia Șerbănescu,* cunoscută și ascultătorilor posturilor noastre de radio din înregistrările realizate. În spectacol se mai manifestă și o echipă de dansuri, pregătită de *Ion Buruc,* ai cărei membri sînt deocamdată amatori, așteptînd momentul încadrării în teatru.

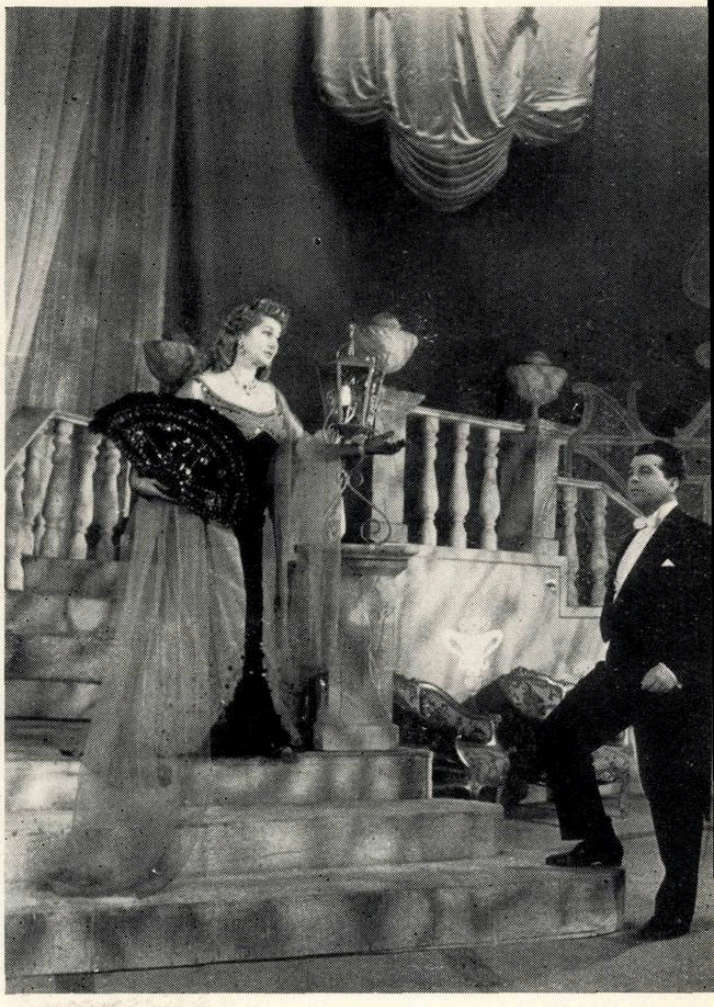
Pentru stagiunea estivală, secția de estradă și folclor a pregătit un spectacol comun, în care se produc soliștii, orchestrele și baletele ambelor formații. Am constatat, vizionînd acest spectacol, că parte din soliștii de estradă — *Ilona Moțica, Gelu Manolache, Trio Do-re-mi* — sînt și talentați interpreți de muzică populară romînească, după cum și orchestrele reunite, conduse de *Aurel Manolache,* asigură execuții bine puse la punct ale unor cîntece și jocuri populare, iar violonistul *Alexandru Cercel,* concertmaestru al formației de estradă, știe să cînte cu foc „Ciocîrlia".

Aflat încă la începutul unei activități organizate și permanente, ansamblul de folclor trădează desigur slăbiciuni inerente oricărui început. Cu vremea, și ajutat de o îndrumare competentă, colectivul se poate dezvolta, ajungînd să satisfacă exigențele publicului constănțean, cît și cele ale numeroșilor oaspeți străini, care sînt întotdeauna interesați să cunoască jocul și cîntecul popular romînesc, atît de prețuit în întreaga lume.

Am amintit la începutul acestei expuneri, că orchestra secției de operă, operetă și balet organizează concerte simfonice publice. Aceste concerte — în total aproximativ nouă pe stagiune, cu patru-cinci programe — sînt conduse de dirijorii locali *Constantin Daminescu* și *Liviu Florea,* avînd ca soliști o serie de artiști de frunte. Astfel, în concertele stagiunii 1961—1962 au apărut la Constanța soliștii *Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ștefan Ruha* și *Gabi Grubea.* Programele au fost în așa chip alcătuite, încît, în afara unui singur concert dedicat în întregime muzicii cehe și slovace, să cuprindă fiecare cel puțin o lucrare romînească. În stagiunea trecută au ajuns să fie executate „Divertismentul rustic" de *Sabin Drăgoi,* fragmente din suita „Cînd strugurii se coc" de *Mihail Jora,* „Brîul" de *Paul Constantinescu* și „Tarantella" de *Marțian Negrea.* Au mai fost incluse în programe lucrări simfonice de Mozart, Ceaikovski, Musorgski etc. Din păcate, nefiind programat nici un concert în perioada verii, nu sîntem în situația de a nota aprecieri asupra nivelului interpretărilor. În orice caz, inițiativa Teatrului în această direcție merită a fi însemnată ca un fapt pozitiv.

În încheierea analizei noastre, ne vom referi la programele de sală redactate pentru spectacolele muzicale și concertele instituției. Teatrul din Constanța posedă un secretariat artistic condus de teatrologul *Romeo Profit,* în care însă, pînă nu de mult, nu a funcționat niciun secretar pregătit în domeniul mu-

Fîntîna din Bahcisarai : Scenă din actul I



Silvia : **Ana Kelly-Vasilopol (Silvia) şi Cezar Drăgănescu (Edwin) într-o scenă din actul II**

Lakmé : **Florin Aurel Hudeşteanu (Nilakantha) şi Aida Abagiev (Lakmé) într-o scenă din actul II.**

Mozaic Constanţa. **Scenă de ansamblu din prolog.**

zicii. Drept urmare, programele de operă, operetă și balet au fost pînă în prezent elaborate de colaboratori externi. Acestor prezentări muzicologice li se adaugă uneori „cuvîntul regizorului" sau „cuvîntul dirijorului".

În general, aceste programe, care se bucură de un aspect grafic atrăgător, sînt redactate în mod corespunzător, autorii lor dovedind competență și capacitatea de a mînui un stil accesibil. Unele afirmații insuficient controlate și formulări mai puțin fericite se strecoară totuși pe alocuri. Astfel, în programul pentru „Tosca", regizorul Gheorghe Bărbulescu scrie următoarele despre compozitorul operei: „Fără ca să fie un previzionar, Puccini și-a înscris voluntar destinul în contemporaneitate și a luptat în mod deschis pe frontul ideologic împotriva celor care căutau să stăvilească mersul istoriei", ceea ce constituie — dincolo de limbajul pretențios folosit — un mod simplist și neștiințific de a caracteriza poziția lui Puccini față de arta epocii sale. Formulări confuze apar și în programul la „Lysistrata", din care extragem următorul citat: „De la dramaturgia muzicală a operetei „Lăsați-mă să cînt", compozitorul Gherase Dendrino prezintă în opereta „Lysistrata" înmănuncherea anticului cu contemporanul într-un melodic (?) original, cu punți de trecere neexagerate, alunecînd în fiecare fragment muzical cu ușurința stilului său personal. Nici unul din personaje nu este sărăcit de o arie sau arioso cu care să ajute spectacolul să pătrundă izul antic și contemporan al firului melodic". Mărturisim că ne vine greu să pătrundem sensul acestor fraze.

Dacă, cu aceste rezerve, programele spectacolelor muzicale pot fi considerate, în ansamblu, ca judicios concepute, nu același lucru se poate spune despre programele de sală ale concertelor simfonice, redactate, după cît am fost informați, în cadrul secretariatului instituției. Aci apar defecțiuni multiple. Unele prezentări cuprind detalii ample despre viața și opera compozitorului și doar cîteva rînduri despre lucrarea interpretată în concert („Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora). Altele dau date despre lucrare în general, dar omit să prezinte, măcar și pe scurt, părțile ei componente (Simfonia a IV-a de Ceaikovski, ale cărei patru părți sînt „expediate" în trei fraze, fără a se aminti nicăieri cel puțin de indicațiile de tempo aflate în fruntea fiecărei mișcări, sau Simfonia a V-a de Dvorak, la care analiza părților nu beneficiază nici măcar de o singură frază).

Apar pe alocuri și afirmații de-a dreptul greșite: la „Tablouri dintr-o expoziție" se vorbește, în introducerea consacrată lui Musorgski, despre „cunoscutele lui piese *simfonice* (sublinierea noastră) programatice ca „Tablouri dintr-o expoziție" etc. — cînd orice începător în ale muzicii știe că suita a fost scrisă de compozitor pentru pian și orchestrată abia ulterior de Ravel.

În fine, se întîlnesc și redactări hilare de genul celei de mai jos, apărută în prezentarea poemului simfonic „Vltava" de Smetana: „Zorile se descifrează printre valurile simfonizate, apar stîncile Sf. Ioan masive, greoaie, printre care zglobiul de pînă acum se strecoară cu greutate, apoi victorios și adunat, matur și tonificant, i se desfac în față livezile boemieze, prin care darnic și liniștit udă încoace și încolo, dăruiește viață și hrană naturii și poporului, pînă la intrarea în orașul de aur: Praga". Sau ca aceasta, din prezentarea Simfoniei a V-a de Dvorak: „Aceste ființe oprimate (populația de culoare din America, n.n.) și reduse la simpla formă de „marfă vie" ce reprezintă un venit serios pentru negustorii de sclavi, a (sic!) impresionat puternic latura democratică a componisticii sale și atunci avînd la îndemînă talentul și cele 7 note muzicale, iar în suflet imaginea vie a poporului său, compune simfonia V, care cuprinde 4 părți".

Este evident că asemenea programe de sală nu contribuie prin nimic la lămurirea publicului, ci dimpotrivă generează confuzii dăunătoare. Să nădăjduim că o dată cu intrarea în colectivul secretariatului artistic a unui cadru calificat în probleme de muzică, programele de acest fel vor rămîne o amintire.

Asistînd, vreme de numai două săptămîni, la spectacolele muzicale ale Teatrului din Constanța, nu ne-a fost, în chip firesc, posibil să desprindem toate problemele legate de activitatea secțiilor muzicale ale instituției. Au mai rămas, desigur, multe din ele neatinse, după cum e posibil ca unele impresii, obținute la un prim contact, să aibă un caracter accidental, nefiind astfel caracteristice pentru anumiți soliști sau anumite colective. Dar și așa, dimensiunile materialului au depășit toate așteptările, iar cei pe care îi preocupă bunul mers al instituției vor ști desigur să desprindă concluziile necesare. Ne oprim așadar aci, cu nădejdea de a fi adus o contribuție utilă la îmbunătățirea activității muzicale a teatrului din străvechea urbe de pe țărmul Pontului Euxin, care cunoaște în zilele noastre o nouă și înfloritoare existență.

Personalitatea pedagogului muzician

de EMILIA VLANGALI

Profesorul este factorul hotărîtor în educaţia tinerelor generaţii, sau, aşa cum s-a exprimat N. S. Hruşciov la Congresul al XXII-lea al P.C.U.S., este îndrumătorul spiritual al tineretului. Alături de aceste definiţii precise şi sobre, putem aşeza caracterizarea — mai puţin cunoscută — a lui K. D. Uşinski, care consideră că profesorul este „pentru un suflet tînăr o rază de soare rodnică pe care nimic nu o poate înlocui". Astfel se poate contura nucleul oricăror discuţii în legătură cu sarcinile pedagogice ale profesorului în relaţie cu profilul său moral şi intelectual.

Datorită lor, munca profesorului nu poate fi judecată izolat (numai ca specialist sau numai ca educator), ci, în mod global şi în relaţiile cu elevul, cu colectivul de elevi.

Profesorul şi elevul formează *cuplul educativ*, unitatea dialectică dinamică a procesului pedagogic. Ei sînt cele două personaje ale *dialogului* permanent şi în continuă gradaţie complexă care se poartă pe scena învăţămîntului. Acest cuplu are particularităţile sale în cazul pedagogului muzician, deoarece munca didactică se desfăşoară individual, cu fiecare elev în parte; „clasa" are aici un aspect eterogen sub raportul vîrstelor şi al etapelor de dezvoltare a elevilor. În asemenea condiţii funcţionează în mare măsură „principiul acţiunii individuale" al lui Makarenko, adică influenţa directă a educatorului asupra copilului.

Pedagogul muzician trebuie să cunoască astfel nu numai regulile generale ale instrucţiei şi educaţiei, ci şi regulile proprii, particulare ale învăţămîntului muzical.

Descoperirea şi dezvoltarea aptitudinilor muzicale obligă la cunoaşterea detaliată şi aplicarea exactă a regulilor psiho-pedagogice. Dar, deoarece pedagogia este şi ea o artă complexă, se cer deci şi din partea profesorului nu numai aptitudini muzicale ci şi *aptitudini pedagogice* deosebite. Ele se cîştigă doar printr-o muncă asiduă şi lucidă de înţelegere a universului, a lumii interioare a copiilor care învaţă muzică.

Transmiterea cunoştinţelor de la profesor către elev, este un act de înaltă semnificaţie socială. Pedagogul adevărat nu are dreptul să rămînă numai la cunoştinţele pe care le-a căpătat în cursul învăţăturii sale : el trebuie să fie permanent în stare de „autoeducare" precum şi în continuă reflexiune critică şi creatoare asupra materialului pe care-l transmite elevilor săi. Cum ar putea fi apreciat, de pildă, pedagogul muzician care ignorează grija pentru stil, problemele interpretării veridice, realiste, sau a cărui putere de înţelegere se opreşte numai la cîţiva compozitori. În linii mari, această necesitate — continua autoeducare — a fost subliniată de către H. G. Neuhaus, care a cerut insistent continuarea studiului individual la pedagogul pianist.

În învăţămîntul muzical, profesorul nu trebuie să fie numai un tehnician şi un bun cunoscător al întregului material de specialitate, el trebuie să fie (sau să devină) *un muzician* în întreaga accepţie a cuvîntului.

Sensul pedagogului este de a crea *interpreţi* nu „automate muzicale", indiferent de faptul că nu toţi dintre elevii lui vor deveni solişti, ci vor îmbrăţişa cariera didactică sau vor avea alte activităţi muzicale. Ei trebuie să ştie cu toţii „să însufleţească cu entuziasm opera în spiritul şi sensul compozitorului", aşa cum s-a exprimat Hegel. Pregătirea artistică integrală a pedagogului muzician determină capacitatea acestuia de a face lecţii complete, prin intermediul cărora elevul rezolvă practic toate dificultăţile ivite. Depăşirea acestor dificultăţi îi dezvăluie bucuria de „a cînta", de a transmite un mesaj artistic. Or, spunea Marx, „dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii un om cu cultură artistică". Dezvoltînd această teză esenţială învăţămîntului muzical, Neuhaus explică: „Profesorul de instrument... trebuie să fie în acelaşi timp şi istoriograf al muzicii, şi teoretician, şi profesor de solfegiu, de armonie, de contrapunct şi de „cîntat la pian". (Neuhaus adăugînd aici : „bineînţeles, toate acestea prescurtate, condensate ad hoc"). Mai mult încă, el are datoria să fie un om de cultură generală, în măsura posibilului un umanist. Altminteri, cum ar putea indica oare un pedagog muzician justeţea interpretării unui stil sau concepţia care stă la baza unei piese muzicale, dacă ar fi total lipsit sau ar avea prea puţine cunoştinţe despre epoca în care a trăit compozitorul respectiv, despre realizările artistice ale contemporanilor acestuia, despre ideile artistice sociale ale timpului ?

În acest fel este influenţată şi orientată necesitatea culturii umaniste la elevi, cultură care are o foarte mare importanţă pentru formarea concepţiei comuniste despre lume a elevilor.

În ansamblul artelor, muzica are o poziţie specială, pe care psihologul sovietic G. L. Rubinstein a definit-o foarte just : „Muzica este, pe de o parte, arta cea mai abstractă, iar pe de altă parte, ca manifestare a atitudinii omului faţă de viaţă, este cea mai legată de tendinţele, năzuinţele, voinţa omului".

Un tehnician se deosebește de un muzician-interpret tocmai prin sensul general-uman pe care acesta din urmă îl dă muzicii. Muzicianul adevărat este un artist „angajat" față de umanitate, căci muzica este opusă spiritului de indiferență și „neutralității", sau, așa cum scria Enescu, „nu este o stare, ci o acțiune".

Posesor al unor cunoștințe solide și variate, pedagogul transmite aceste cunoștințe în funcție de posibilitățile celui care le recepționează. Valoarea profesorului se remarcă atunci în felul în care știe să modeleze, să individualizeze linia generală a procesului de învățare. Pentru pedagogul-muzician această idee impune sarcini deosebit de grele în cunoașterea cît mai completă a elevilor, de care depinde succesul sau eșecul activității sale. El se află în fața unor „tipuri" diferite de elevi, cu o dinamică psihică diferită. Pentru fiecare din aceste tipuri trebuie găsite căi deosebite de valorificare a aptitudinilor pozitive sau de compensare și chiar de transformare a celor inadecvate interpretării muzicale. Cantitatea, volumul acestor cunoștințe sau informații de transmis, capătă astfel o orientare precisă : *orientarea pedagogică*. Ca să vorbim în termenii tehnicii moderne, „canalele de comunicație" a cunoștințelor în școală sînt canale „pedagogice".

Modalitatea transmiterii acestor cunoștințe formează *tehnica* pedagogică, alcătuită dintr-o serie de reguli și procedee de predare.

Măiestria pedagogică nu poate fi înlocuită însă cu tehnica pedagogică sau cu empirismul metodic, după cum, pe plan estetic muzical tehnica desăvîrșită nu înseamnă interpretare artistică.

Măiestria pedagogică are în miezul ei personalitatea pedagogului.

Așa cum spunea Ușinski, „numai o personalitate poate influența dezvoltarea și formarea altei personalități ; numai un caracter poate forma alt caracter", sau, mai mult încă, după Rousseau, „ca să formezi un om trebuie să fii sau un părinte sau mai mult decît un om".

Psihologii sovietici au arătat, în mod convingător, că cunoașterea de sine nu se poate baza numai pe experiență proprie. Copilul *„transferă"* asupra sa unele însușiri observate la alte persoane. De multe ori copiii nu au o imagine clară despre „chipul social" al părinților, ci mai curînd despre profilul corespunzător al profesorului pe care îl văd în plină activitate. Cu cît profesorul are o personalitate mai puternică, mai bine conturată, cu atît mai mult el poate deveni o călăuză a conduitei elevului. În primele etape ale învățăturii, elevul poate „împrumuta" modul de a cînta la pian al profesorului și maniera sa de interpretare. Cu timpul, dezvoltarea personalității elevului conduce la realizarea unei tehnici și interpretări cu caracter propriu, în spiritul contemporaneității. Uneori însă, de la profesor către elev se transmite o anumită „normă" de interpretare, care capătă un caracter de tradiție (tradiția stilului Debussy, a stilului Ravel, Liszt etc.).

Viața a arătat că interpreții de seamă au fost formați în special de profesorii cu o personalitate puternică, exemple de atitudine pozitivă față de muncă, de moralitate, de devotament față de oameni și de profesiune. În concepția psihologilor sovietici, personalitatea se formează în interacțiunea omului cu lumea înconjurătoare, în activitatea conștientă pe care el o desfășoară. *)

Din această afirmație generală decurg două concluzii importante. Prima este aceea că profesorul devine o personalitate în măsura în care are conștiința că este pedagog, și această conștiință îi reglează o activitate corespunzătoare. A doua concluzie este că influența profesorului ca educator va fi cu atît mai mare asupra elevilor săi, cu cît prezența lui în viața acestora va fi mai puternică, prin urmare cu cît relațiile dintre profesori și elevi vor fi mai complexe. Această condiție se realizează frecvent în învățămîntul muzical, tocmai datorită muncii individuale cu elevii și faptului că profesorul este vreme îndelungată mentorul dezvoltării artistice a acestora. În cursul indicațiilor de interpretare în special, atît profesorul cît și elevul au posibilitatea să-și dezvăluie reciproc, prin mijlocirea muzicii, toate însușirile lor psihice și aceasta cu atît mai profund, mai sincer, cu cît dorința lor de a atinge adevărata tensiune artistică este mai înaltă. Astfel se stabilesc relații strînse, prin intermediul cărora profesorul cu personalitate își poate cuceri autoritatea și influența. În timpul acestor discuții despre interpretare, despre muzică, pedagogul se transformă din profesor în coleg mai mare, stabilind o formă de comunicare umană, bazată pe o atitudine comună, aceea a *devotamentului față de artă*. Lecția devine astfel o cale a educației integrale și pedagogul este dator să-și extindă influența pozitivă prin exemplul conduitei sale, dincolo de tărîmul artistic.

În ce constă munca educativă de tip nou ? În educația comunistă a elevilor.

S-ar putea crede că această sarcină nu cade în seama pedagogului-muzician decît în măsura în care el îl obișnuiește pe elev cu munca conștientă și disciplinată. Ar fi o greșeală profundă dacă profesorul de specialitate s-ar limita la atît. El trebuie să formeze pe artistul-cetățean al unei noi societăți. Acest artist trebuie să fie conștient de rolul pe care-l are în revoluția culturală, să aibă capacitatea de a surprinde frumosul în viață, de a înțelege în profunzime creația muzicală contemporană. Dacă profesorul este conștient de aceste sarcini (și conștiința lor îi reglează conduita), dacă este conștient de ceea ce reprezintă în planul existenței sociale (*cine* este și *ce* dă societății), atunci el poate deveni o personalitate care își dezvoltă continuu măiestria pedagogică. Această măiestrie pedagogică este o sinteză și un rezultat totodată : sinteza

*) La Rubinstein **conștiința** „ca formă specifică de reflectare a realității ... constituie și un mod de reglare a conduitei, a activității și a acțiunilor omenești". **Caracterul** apare astfel ca un sistem de relații esențiale, constante ale persoanei, iar **temperamentul**, caracteristica dinamică a activității psihice a omului.

pregătirii multilaterale a profesorului cu aptitudini pedagogice și rezultatul muncii complexe cu sine însuși și cu elevul.

În afara condițiilor *generale* (orientare politico-ideologică, cultură profesională și generală), măiestria pedagogică se întemeiază și pe o serie de condiții *psiho-pedagogice*: cunoașterea de sine și cunoașterea elevilor, dragostea față de profesie și de elevi, capacitatea de a stimula energiile creatoare ale elevilor, de a oferi condițiile activității lor creatoare.

Cunoașterea de sine a pedagogului este totodată și izvorul formării personalității lui. Structura de mozaic a acestei cunoștințe de sine este realizată printr-un număr impresionant de trăsături psihice, bine cimentate între ele: autoobservare, autoanaliză, autocritică (latura cognitivă), simț de răspundere, demnitate, modestie, sinceritate, grijă și respect față de oameni, sociabilitate (latura emoțională), autocontrol, autodisciplinare, stăpînire de sine, perseverență (latura volițională).

Un profesor nesincer, cu reacții nestăpînite, egocentric, lipsit de respect față de viața și munca elevului său, care nu este un exemplu de silință și perseverență, nu poate constitui, evident, un „model", dar poate influența negativ conduita socială morală și artistică a elevilor. El are posibilitatea de a genera exprimări muzicale nesincere, lipsă de respect pentru auditori sau chiar pentru compozitori, superficialitate în studiu, lipsă de autocontrol și, de asemenea, lipsă de perseverență în munca pentru cîștigarea măiestriei artistice. Profesorul, indiferent la realizarea unității dintre învățare și educație poate genera încă tipul de artist înfumurat, care încearcă să se afirme prin orice mijloace, care face muzică — indiferent de calitate — numai din carierism. La unii profesori dorința de a se evidenția se dezvăluie prin îndrumările pe care le dau elevilor de a cînta „original", cu orice preț (de fapt arbitrar). Elevul trebuie învățat, de pildă, să nuanțeze afirmația: „eu cînt Chopin" sub forma „eu cînt *Chopin*" și niciodată „*eu* cînt Chopin".

În acest fel, una din componentele esențiale ale măiestriei pedagogice: *dragostea pentru profesiune* trebuie să fie mereu prezentă. Dragostea pentru profesiune devenită conștientă este capabilă să conducă acea perseverență în muncă, acea hotărîre de care vorbea Lenin „de a încerca de o sută de ori, de a îndrepta de o sută de ori și de a atinge cu orice preț țelul".

Capacitatea de a scoate la iveală energiile creatoare ale copilului aparține de asemenea măiestriei pedagogice. Una din cele mai simple forme este aceea de a face instructive dificultățile în tehnică sau interpretare.

„La un profesor bun, adică la un artist al pianului — scrie Neuhaus — lecția de pian este punctul nodal, unde cunoașterea duce la acțiune și acțiunea se întemeiază pe cunoaștere".

O altă cale stimulatorie este exigența, dar o exigență pedagogică: bine dozată, rațională, continuă, în raport cu posibilitățile elevului. Nu ceri de la elev decît dacă știi sigur că este capabil să realizeze mai mult. Prin acest fel de exigență, autoritatea profesorului devine mai eficientă. Or, pentru aceasta este nevoie de *tact pedagogic*, de o anumită suplețe psihologică orientată pedagogic.

Tactul pedagogic poate fi o măsură a personalității profesorului, deoarece este necesară aici o cunoaștere cît mai exactă a realității, o pătrundere a esenței faptelor din viața școlară, a motivării acțiunilor elevului. Cu tact se realizează convingerile morale, prin confruntarea continuă și tratarea optimistă a manifestărilor și faptelor copilului.

Pentru a iubi elevii, pentru a le organiza munca, pentru a le dezvolta personalitatea, trebuie să-i cunoști bine. *Educarea* unui copil *în toate privințele* se realizează prin *cunoașterea lui în toate privințele*. Orele de muzică, de „cîntat", în condițiile muncii individuale, pot fi adevărate oglinzi în care elevul își dezvăluie însușirile sale psihice, morale și artistice. Dar autoritatea pedagogului este necesară și în relațiile acestuia cu familia, în vederea unei *colaborări sistematice și permanente* cu părinții, pentru asigurarea unui „front unic" în munca educativă. Uneori profesorul este obligat să devină și educatorul familiei. Unii părinți consideră drept strălucite toate însușirile muzicale ale copiilor lor și cer recompense publice pentru cea mai elementară strădanie. Aceștia sînt prost colaboratori cu școala. Scăderea exigenței în cadrul familiei determină mari greutăți tocmai pe linia educării copilului în spiritul seriozității în muncă, al modestiei, autocontrolului și spiritului autocritic.

Pedagogul cu experiență nu poate neglija de asemenea faptul că viața socială a elevului poate avea un rol educativ și prin alți factori decît școala și familia și anume: colectivitatea (organizație de pionieri, U.T.M.), opinia colectivelor de elevi, presa, operele literare, teatrul, cinematograful, televiziunea. Acești factori ai vieții moderne nu mai pot fi subevaluați. Comentarea concertelor și recitalurilor, analiza unor lucrări de muzicologie reprezintă elemente noi în educarea elevilor, de care profesorul poate să se folosească în mod curent.

Grija pentru realizările întregului colectiv, pentru o unitate armonioasă de vederi în procesul instructiv-educativ sînt jaloanele comportamentului profesorului în raport cu colegii săi.

Dacă principalul lucru în educație va depinde în mare măsură de personalitatea pedagogului, opera sa educativă creatoare trebuie să fie înfăptuită cu simț de răspundere. Adevărata sa personalitate și măiestrie se vor dezvolta în măsura în care el va acționa sub semnul devotamentului față de artă — în vederea creării unei înalte culturi muzicale —, sub semnul devotamentului față de școală și față de societatea socialistă, în măsura în care el va forma adevărați artiști cetățeni.

Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce

de HALIL BEDII YÖNETKEN (Turcia)

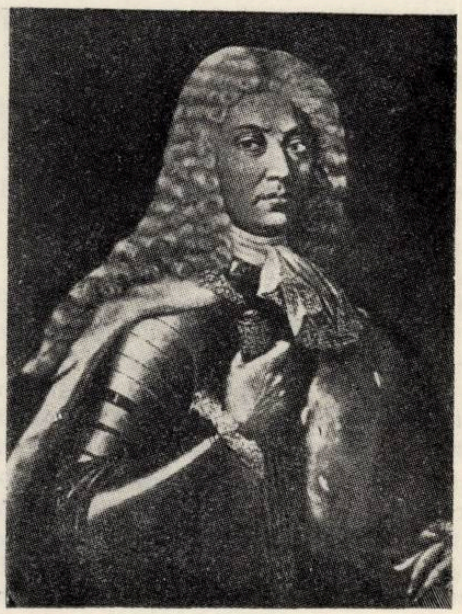
Doamnelor și domnilor,

Dimitrie Cantemir, muzician romîn ale cărui opere muzicale sînt executate poate numai în Turcia, este considerat astăzi ca unul dintre cei mai mari compozitori ai muzicii clasice turce. El a trăit la sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului XVIII. Cunoscut în Turcia sub numele de Kantemiroglu, Dimitrie Cantemir a fost nu numai muzician ci și istoric, scriitor și om de stat.

Cantemir ocupă un loc de seamă în viața noastră muzicală și tocmai acest lucru doresc să-l relev aici.

Numele lui Cantemir și numeroase compoziții ale sale au avut totdeauna o largă notorietate în Turcia, dar prima documentare științifică asupra vieții și personalității compozitorului se datorește muzicologilor — de la începutul veacului XX — Rauf Yekta și Hüseyin Sadettin. Articolele lor despre Cantemir au apărut pentru prima oară în revista Şehbal, *la Istambul, la 1 martie 1909.*

Prin muzică clasică turcă se înțelege o muzică omofonă dezvoltată, de sine stătătoare, fiind în același timp una din ramurile muzicii orientale. Această muzică veche turcă alcătuiește o școală de compoziție, reunind în cadrul său compozitori de diverse rase și religii. E vorba mai ales de muzica orașelor și tîrgurilor. Muzica locuitorilor de la țară prezintă cu totul alt caracter, din punctul de vedere al stilului și expresiei. Unul din muzicologii de autoritate care s-a ocupat de muzica clasică veche, Rauf Yekta (1871—1935) în numărul 2 al revistei amintite mai sus, vorbind — în cel de al doilea capitol din studiile sale cuprinse sub titlul Scurtă privire asupra istoriei notației muzicale — *despre notația făcută în* ebced *(vechiul alfabet turc) citează mereu notația în ebced a lui Fârabi, Saffigüdin, Abdülkadir Meraji, Kurbüddin Șirazi, Ahmedoglu Șuhrullah și ajunge la sistemul de litere al lui Cantemir. El vorbește de asemenea de notația lui Nayi Osman dede, Abdulbakî dede, Necip paşa și Hamparsun. Revenind la notația lui Cantemir dă ca exemplu din sistemul său de litere, o fotocopie din Yegâh Peşrev, la care adaugă o transcripție în notație uzuală.*



ACADEMIA ROMÂNĂ

SCRIERILE MUZICALE

ALE LUI

DIMITRIE CANTEMIR

DOMNITORUL MOLDOVEI

DE

TEODOR T. BURADA

Același muzicolog, în nr. 48 din 15 februarie 1911 afirmă că Dimitrie este unul din marii virtuoși ai muzicii orientale, unul din cei mai străluciți maeștri ai noștri. După părerea sa, dintre numeroasele opere ale lui Cantemir, al său „Semaî" în modul makam, Sultanî Neva *este cea mai frumoasă și anunță că în scurt timp va publica în revista* Şehbal *biografia muzicianului și* Nevâ Semai.

În nr. 52 al aceleiași reviste, Rauf Yekta începe articolul său intitulat Muzica orientală — Cantemir — *cu aceste rînduri:*

„Printre maeștrii noștri compozitori, Cantemir ocupă un loc precumpănitor. Cînd am început studiul muzicii otomane, numele lui Cantemir mi-a atras atenția în mod deosebit". Apoi continuă: „Cine este acest muzician? De unde este el? Printre care personalități de seamă ale istoriei otomane trebuie socotit? Cînd puneam aceste întrebări unor celebrități, nu primeam decît acest răspuns: „se pare că este un Bey Ullah". Rauf Yekta menționează că și-a procurat lucrarea abatelui Toderini Literatura turcă (1787, Veneția), tradusă în franceză în 1789 și că aici a aflat despre Cantemir că scrisese Istoria imperiului otoman. În același articol Rauf Yekta, după ce face o biografie amănunțită a muzicianului, afirmă că majoritatea operelor acestuia sînt pierdute, cele rămase fiind: Sultanî Nevâ Semaisi, un „Beste" și „Semai de Nișabürak", cîteva „Pesren" și „Semai" în stilul Pultani Irak, Pencügâh, Paselik, Așiran, Isfahan Cedit, Ușșah și Nihanent.

Rauf Yekta vorbește de asemenea cu admirație de forța muzicală a operei lui Cantemir, care i-a asigurat acestuia gloria; în tratatul Edvar Musikî, se constată, după părerea muzicologului amintit, cît de profund cunoscător al subtilităților din „makamuri" era Cantemir.

Am aflat tot prin Rauf Yekta că în 1908, un membru onorific al Academiei Romîne, Teodor Burada, a venit la Istambul pentru a studia biografia și operele lui Cantemir. Burada a obținut tot materialul documentar de la R. Yekta și a dat la iveală o carte de 114 pagini, carte ale cărei cheltueli au fost acoperite de Academie, întrucît dobîndise prețuirea academicienilor.

În nr. 39 al revistei Șehbal se dau și alte amănunte asupra operei lui Burada și se arată că ea face parte din secțiunea literară (vol. II) a operelor complete de la Academia Română. Se dă chiar și adresa la care poate fi obținută lucrarea.

După Rauf Yekta, directorul revistei Șehbal, Sadettin Bey, de asemeni competent în domeniul muzicii otomane, afirmă în articolul Muzica otomană — unele însemnări asupra a două opere valoroase ale lui Cantemir — (apărut în nr. 66 la 1 decembrie 1912) că „toți cei care au chiar minime cunoștințe asupra muzicii otonane nu pot ignora marele nume al lui Cantemir". „Acest mare muzician a trăit sub imperiul lui Ahmed II, opera sa dovedește un adevărat geniu artistic. Frumusețea și forța operelor care ne-au rămas de la el sînt izbitoare. Lui îi datorăm o culegere de notație alfabetică de acum 200 de ani și un tratat conținînd întreaga teorie muzicală turcă a vremii". „Datorită transcripției sale — adaugă Sadettin Bey — am putut fixa 48 de „Makam", 315 „Peșren", 40 de „saz Semaisi", cîteva „Peste", în total 360 de bucăți. Culegerea și tratatul vor servi de asemenea pentru a se compara operele actuale cu cele de acum 200 de ani". Sadettin Bey prevede că se vor face descoperiri noi, interesante, în domeniul muzicii clasice. El consideră că toată această muncă va fi un fel de redeșteptare spirituală pentru muzica turcă.

Același articol face, de asemeni, considerații privitoare la culegerea de muzică a lui Cantemir intitulată „Carte de muzică cu sistemul literelor.

Începînd cu nr. 67 pînă la 85 se publică Culegerea de muzică a lui Cantemir. De fiecare dată articolul începe astfel: „Muzica orientală — Kitabül musiki Kantemiroglu". Se subliniază de fiecare dată că acei ce vor să aibă portretul lui Cantemir trebuie să caute în nr. 48 al revistei; că pentru a găsi biografia sa amănunțită, trebuie să consulte nr. 51, iar pentru a se lămuri asupra tratatului de muzică, să caute în nr. 66.

Rauf Yekta și Sadettin Arel s-au ocupat în mod sistematic de Cantemir. Aceste studii au valoare istorică deoarece sînt primele în Turcia, iar revista Șehbal a devenit astfel o sursă de documentare prețioasă.

Au urmat și alte publicații cu privire la Cantemir. Tot ce s-a scris despre arta și personalitatea sa în reviste, gazete și dicționare muzicale a contribuit la o mai bună cunoaștere. Astfel, la concertele de muzică veche turcă, Cantemir a fost totdeauna cîntat și se cîntă și astăzi. Fiind unul din compozitorii cei mai apreciați și frecvent programați în concerte, se poate spune că la noi s-a păstrat viu spiritul operei sale.

În anul 1926 s-a înființat la Conservatorul din Istambul un consiliu de cercetări sub președinția lui Rauf Yekta. În nr. 35 al publicației Conservatorului din Istambul se poate găsi „Neva Pesrevi" de Zaki Mehmet Aga și Neva saz semaisi de Cantemir. S-a mai publicat Pencügâh saz semaisi în nr. 171, sub titlul Clasicii muzicii turce: Cantemir.

Așa cum se poate vedea în nr. 35 al publicației Conservatorului, „semai-ul" compozitorului romîn creștin urmează după „peșrev-ul" unui compozitor musulman — turc. Aceste două opere sînt executate una după alta ca într-o suită. Se întîlnesc de altfel foarte adesea la concerte, asemenea îmbinări de lucrări aparținînd unui compozitor musulman și unui compozitor creștin. Acest lucru s-a petrecut la noi totdeauna. Astăzi de asemenea, un „fasil", adică o suită de muzică clasică turcă începe de exemplu cu o operă de Zaccharia (grec). Un program de „makam isfachan" poate începe cu un „peșrev" al evreului Ishak și poate fi urmat de un „agir cember best" de Zaccharia și apoi de un „cember beste" tot de Ishak, un „Yürük semaî" de Dellalzade (musulman), un „cîntec aksak" de Kristaki (grec), iar suita (fasil) se poate termina cu „saz semaisi" de Cantemir. Nimeni în Turcia, ascultînd un „fasîl"-suită nu se gîndește vreodată la originea sau la religia muzicienilor care au înzestrat muzica turcă cu opere atît de frumoase. Nu cred că se poate da un alt exemplu de amestec, în cadrul unei suite, al unor compozitori de rase și religii diferite. Consider că acest lucru este demn de relevat, această uniune a culturilor realizată în trecut a

rămas neclintită la noi, — ceea ce socotesc demn de a fi evidențiat din punct de vedere al organizației U.N.E.S.C.O. Așadar, iată-l pe Cantemir, considerat ca unul din cei mai străluciți compozitori de muzică clasică cultă, fără a se pune problema originei sau a religiei sale. În mica noastră expunere am urmărit să străbată mai ales acest spirit. Cantemir ne aparține tot atît cît și dv. Nu veți fi, sper, geloși pentru aceasta.

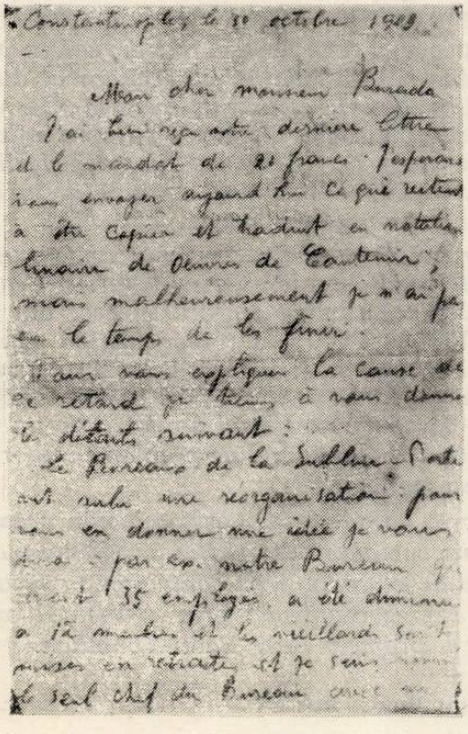
Admirația și dragostea pentru Cantemir, pe care poporul turc le-a dovedit de secole și care continuă să se manifeste, nu sînt deloc ca o răsplată a interesului pe care compozitorul l-a nutrit pentru muzica turcă, așa cum atestă următoarele cuvinte ale lui Marcel Montaudon (Lavignac — Enciclopedia muzicii — muzica în Romînia) : ...„studiase profund muzica turcă pe care o prefera cu mult, ca Lady Montagu, muzicii italiene, pentru finețea intonației și a intervalelor, pentru varietatea ritmică din Dün Tek Tekkâ alternate la infinit, și pentru stricta apropiere a ariilor de cuvinte...".

Acest atașament și fidelitate se explică prin aceea că operele lui Cantemir sînt considerate pur turcești.

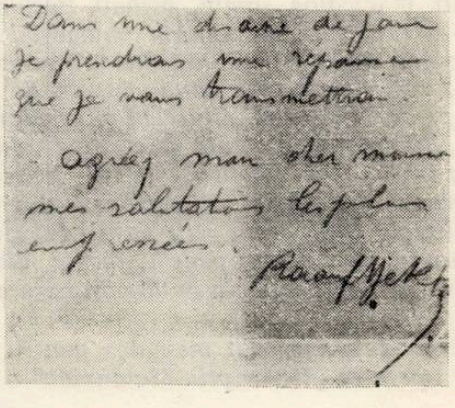
Vorbind de o publicație recentă, voi ajunge la sfîrșitul expunerii mele : Un cercetător de istorie turcă, Cägatay Ulu, de-a lungul activității sale la British Museum, a întîlnit o carte ce conținea sute de cîntece turcești (British Museum Catalogue of Turkish Manuscripts, pag. 212, Sleane 3114). E o lucrare scrisă în 1668 de un muzician turc, începînd cu aceste cuvinte : „Culegere de muzică scrisă de Ali Ufki". Am avut o fotocopie a lucrării și în nenumărate articole, scriitori competenți au analizat valoarea pieselor pe care le conținea cartea lui Ali. Printre aceste articole este unul al lui Sadettin Arel. apărut în nr. 45 al revistei de muzică la 1 noiembrie 1951, sub titlul În legătură cu o culegere de acum 300 de ani. *Sadettin Arel compară opera compozitorului Osman Paşa* Hüseynî Peşrev *scrisă în același timp cu notația lui Ali Ufki și cu cea a lui Cantemir. Notația lui Ali Ufki este o notație uzuală europeană în cheia de fa, dar scrisă de la dreapta la stînga pentru a corespunde mai bine cuvintelor. În vechea turcă se folosea alfabetul arab și se scria de la dreapta la stînga. Sadettin Arel continuă astfel : „Ali Ufki a trăit sub Mehmet IV în secolul XVII, pe cînd Cantemir s-a născut în 1673 și a murit în 1727. Deci pot fi socotiți contemporani, deși Cantemir e poate mai aproape de noi. Ali Ufka întrebuințează pentru Osman Paşa, autorul „peşrev-ului", adjectivul „atîk" adică vechi ; el aparține deci unei epoci anterioare. Al său* Hüseynî Peşrev *este compus în „Dâûyek" în notația lui Ali Ufki în timp ce notațiile lui Cantemir le găsim în „Muhammes". Eu cred că avea dreptate Cantemir deoarece opera, — „peşrev"-ul se potrivea perfect cu „Feri muhammes" a cărui definiție se află în al său „Edvar".*

Ceea ce am citat constituie încă o dovadă a admirației și prețuirii față de opera lui Cantemir, după 235 de ani de la moartea sa.

Doamnelor și domnilor, acest colocviu mi-a oferit fericita ocazie de a vorbi despre Dimitrie Cantemir, muzician romîn cunoscut la noi sub numele de Kantemiroglu și care este considerat în Turcia muzicolog turc și compozitor de opere muzicale turce. Am vrut să scot în evidență cît de mare este aportul său în creația muzicală turcă și recunoașterea de care se bucură din partea publicului. Cantemir care, pe drept cuvînt, ocupă un loc de seamă atît în istoria muzicii românești cît și în aceea a muzicii turce și care timp de 17 ani a participat intens la viața culturală a Turciei, este un caz cu totul particular, nemaiîntîlnit nicăieri. Actualmente



Facsimilul unei scrisori adresate de muzicologul turc Rauf Yekta lui Teodor Burada în 1909



operele sale sînt cîntate foarte adesea în concertele de muzică clasică turcă. Turcia este unica țară unde se execută lucrările acestui compozitor romîn din timpuri îndepărtate.

(În revista de muzică ce apărea sub direcția lui Sadettin Arel și care continuă să apară și astăzi, articolul despre Cantemir începe astfel: Kantemiroglu sau pur și simplu Kantemir, Voyvoda (Tamburî) Dimitri Kantemiroglu (Dimitrius Cantemir), 1673—1727". Iar la sfîrșit se dă numărul diverselor opere pe care le-a lăsat: 21 peșrev, 7 saz semaisi, 1 beste, 2 aksak semai, în total 31 de lucrări).

Nota red. Referatul de mai sus a fost urmat de audiția următoarelor lucrări: Neva Peșrev *de Zaki Mahmud Aga împreună cu* Neva saz Samaisi *de Cantemir (ceea ce conține nr. 35 al publicației Conservatorului din Istambul), apoi* Pencugâh saz semaisi *de Cantemir aflată în nr. 171 din aceeași publicație purtînd titlul de* Pencugâh saz semaisi, *a unui clasic al muzicii turce: Cantemir. Imprimările au fost realizate de ansamblul de muzică clasică turcă de la Radio Istambul, la instrumentele Ut, Kanun, Kenença, Ney Tambur.*

Temeiuri pentru studiul moștenirii lui Dimitrie Cantemir

de ZENO VANCEA

Am ascultat cu viu interes comunicarea d-lui profesor Halil Bedii Yönetken. Ea conține multe date interesante, care vin să ne completeze în chip fericit cunoștințele asupra activității muzicale desfășurate de marele umanist romîn în timpul lungii sale șederi în Turcia.

Informațiile noastre privind activitatea artistică a lui Dimitrie Cantemir sînt, pe de o parte, întemeiate pe documente străine, — fără a mai socoti notele de călătorie ale Abatelui Toderini, despre care ne vorbește dl. profesor Yönetken și informațiile oferite de Castellan și Villetean — , iar pe de altă parte, pe rezultatele cercetărilor eminentului etnograf romîn Teodor Burada, întreprinse în 1908 la Constantinopol.

Într-o comunicare din anul 1909, la Academia română, menționată de d. profesor Yönetken, Burada a făcut o amplă dare de seamă asupra rezultatelor cercetărilor sale. Istoricul romîn descrie în mod detaliat sistemul de transcriere inventat de Cantemir pentru notarea muzicii turce și totodată prezintă, în transcriere după sistemul european, 17 melodii turcești compuse de Cantemir.

În afară de acestea se poate găsi în Analele Academiei din 1910 un studiu al lui Burada privitor la opera lui Cantemir intitulat: „Teoria muzicii orientale" .

Un alt muzicolog romîn, Mihail Poslușnicu, afirmă în lucrarea sa „Istoria musicei la Românî" că, în afară de cele 17 melodii notate de Burada, mai există alte două cîntece de Cantemir: primul întitulat „Cîntecul dervișilor" inclus în „Culegerea de o sută de stampe" apărută la Paris în 1714, al doilea „Aria lui Cantemir", ce se găsește la Biblioteca națională din Paris în manuscrisul cunoscut sub titlul de „Încercare asupra muzicii europene", lipsind, din păcate, orice indicații asupra anului în care a fost scrisă.

Cantemir este apreciat mai ales pentru că a notat în opera sa „Descriptio Moldaviae" o serie de date prețioase, referitoare la practica muzicală a poporului romîn din timpul său. El a descris în special obiceiurile populare precum și ceremoniile oficiale în care muzica juca un rol de primă importanță.

În momentul urcării pe tronul Moldovei, Cantemir încetează să se mai ocupe de muzică, din pricina prejudecăților nutrite de aristocrație împotriva muzicienilor și arta lor; muzica era socotită nedemnă de un domnitor.

O importantă parte a datelor muzicale cuprinse în „Descriptio Moldaviae", arată rolul „meterhanelelor" și felul în care acestea au fost compuse. Se vorbește despre orchestrele de tip turcesc, care aveau un rol de seamă în diferitele ceremonii oficiale. Repertoriul turc al „meterhanelelor" a influențat, fără îndoială, gustul muzical al populației țării noastre. Muzica turcă se bucura de o mare popularitate în acea vreme.

*Austriacul Franz Joseph Sulzer, care a petrecut cîțiva ani în Valahia, ca secretar al domnitorului Ipsilante, vorbește în opera sa „Geshichte des transalpinischen Daziens" *) despre influența muzicii turce, care, chiar în timpul șederii sale la noi, a alterat structura arhaică diatonică a muzicii populare romînești.*

E probabil că unele elemente de cromatism și de melismatică orientală, caracteristice în muzica populară romînească orășenească din secolele XVIII și XIX, se datoresc muzicii populare turce. Procesul de formare a acestei categorii de muzică populară n-a fost încă suficient studiat la noi. Colegii noștri turci ne pot fi de un mare ajutor în elucidarea multor probleme importante în acest subiect.

Aș vrea să adaug că acest colocviu organizat la Sinaia sub auspiciile U.N.E.S.C.O., ne-a oferit prilejul de a lua un prim contact cu muzicologia turcă, reprezentată aici prin eminentul om de știință d. profesor Halil Bedii Yönetken.

---

*) „Istoria Dacici transalpine."

DE PESTE HOTARE

Festivalul de la Salzburg 1962 — Impresii de observator

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Cu numai cîteva decenii în urmă viaţa muzicală nu cunoştea manifestările devenite în lumea întreagă forme curente de cultivare a artei sonore. Festivalurile, concursurile şi zilele muzicale festive sînt astăzi cele mai cunoscute denumiri, incluzînd felurite aspecte ale vieţii muzicale.

An de an, din 26 iulie pînă la 31 august, Salzburgul, oraşul natal al lui Mozart, situat într-o regiune pitorească la poalele munţilor Alpi, găzduieşte tradiţionalul „Festival" în cadrul căruia se prezintă spectacole muzicale şi dramatice, concerte de muzică simfonică şi de cameră. Închinat memoriei genialului compozitor austriac, Festivalul de la Salzburg este axat în mare parte pe creaţia mozartiană. Bunăoară în actualul festival, din cele şase opere jucate, patru aparţin lui Mozart (Răpirea din Serai, Idomeneo, Nunta lui Figaro şi Così fan tutte), iar din celelalte două una lui Gluck (Ifigenia în Aulida) şi cealaltă lui Verdi (Trubadurul).

Zilele festivalului sînt adevărate sărbători ale muzicii. Locuitorii oraşului de pe rîul Salz fac tot ce se poate pentru ca numeroşi turişti veniţi cu această ocazie să se simtă cît mai bine. Pretutindeni, în orişice colţ al oraşului emblema şi atmosfera festivalului este prezentă. Pînă şi în vitrinele celor mai mici prăvălii se schimbă zilnic programul manifestărilor, fotografiile interpreţilor principali ; se expune partitura sau discul cu lucrarea ce se execută seara.

Organizatorii festivalului, sub preşedinţia dirijorului Bernhard Paumgartner, au alcătuit un program de manifestări atrăgător, variat, capabil să intereseze cercuri largi de iubitori ai muzicii. Pentru asigurarea unui nivel ridicat au fost invitaţi dirijori şi interpreţi cu renume mondial, colective valoroase unanim recunoscute, ca

Orchestra filarmonică din Viena. Invitînd șefi de orchestră sau cîntăreți celebri, s-a urmărit și un alt scop : atragerea unui număr cît mai mare de străini, care își pot permite procurarea biletelor la prețuri ridicate ori costul hotelurilor și restaurantelor luxoase. De aici, accesul la festival limitat numai unei anumite categorii de oameni, care frecventează festivalurile adeseori din snobism.

Participînd în calitate de observator la Festivalul de la Salzburg timp de zece zile, împreună cu Mihai Brediceanu și Hero Lupescu, am avut posibilitatea să vizionăm și să ascultăm spectacole și concerte, să cunoaștem cîteva din principiile de organizare a festivalului. În cele ce urmează împărtășim unele spicuiri din însemnările făcute la Salzburg sau la Viena, desprindem unele impresii despre cele văzute sau audiate.

În drum spre festival la Opera de cameră din Viena (în palatul Schönbrunn) am asistat la spectacolul cu opera „Bărbierul din Sevilla" de Giovanni Paisiello. În general, repertoriul operei de cameră cuprinde aproape în exclusivitate lucrări vechi, neîntîlnite pe afișe, aparținînd lui Cimarosa, Dittersdorf, Haydn, Monteverdi-Orff, Pergolesi, Scarlatti, Mozart, Donizetti, Rossini, Wolf-Ferrari etc.

Curiozitatea audierii operei lui Paisiello pe subiectul lui Beaumarchais, a cărui premieră în 1782 s-a bucurat de un succes răsunător, întunecat complet apoi de opera cu același nume de Rossini, a fost legitimă și deosebită. Teama că vom avea o mare decepție a fost treptat înlăturată pe măsura depănării muzicii, transformîndu-se într-o veritabilă emoție și satisfacție artistică din cele mai autentice. Muzica operei, spumoasă și viguroasă, are mai multe pagini lirice decît comice. Partitura lui Paisiello abundă în numere plăcute la auz, bogate în substanță melodică, deși mai puțin pregnantă și individualizată decît în opera lui Rossini. Și totuși, înclinăm să credem că dacă n-ar fi fost Bărbierul lui Paisiello, cel al autorului „Coțofenei hoațe" n-ar fi fost la înălțimea pe care o cunoaștem, scrutînd și azi cu îndrăzneală viitorul. De la menținerea liniei generale a acțiunii, caracterului, Rossini a mers pînă la folosirea acelorași voci pentru eroii săi.

Însă, spre deosebire de Rossini, din orbita lui Paisiello lipsește, curios, tocmai eroul central, Figaro. Aici, Almaviva este în centrul acțiunii, el punînd la cale, desigur cu ajutorul lui Figaro, planurile cuceririi inimii Rosinei. Ca atare și ideea operei va fi diminuată. În privința cîntăreților, a interpretării muzicale (dirijor Hans Gabor) nu avem nimic de remarcat : ei s-au străduit (și au reușit) să redea o partitură interesantă pentru cunoașterea stilului muzicii secolului al XVIII-lea, fără a excela vreunul.

La Salzburg, în prima seară a șederii noastre, am asistat la spectacolul „Ifigenia în Aulida" de Gluck, în regia ingenioasă a lui Ghunther Rennert, conducerea muzicală ireproșabilă aparținînd lui Karl Böhm. Un spectacol grandios, din toate punctele de vedere, față de care cuvintele devin inexpresive. Jucată într-o sală imensă, cu scena săpată în munte, opera s-a bucurat de un cadru arhaic corespunzător timpului în care se petrec evenimentele și trăirile eroilor.

„Simplitate, adevăr și naturalețe — iată trei mari principii ale frumosului în toate lucrările de artă" — scrie Gluck în prefața uneia din operele sale de reformă „Ifigenia în Aulida". Într-adevăr muzica acestei opere scrisă în 1774 este de o forță dramatică, de o prospețime și sobrietate de-a dreptul impresionante. Vitalitatea sa constă în mare măsură în legătura indisolubilă dintre textul poetic și muzică, în aceea că fiecare mijloc de expresie utilizat decurge natural din situație, fiind strîns legat de expresivitatea muzicală. Patosul eroic este o altă trăsătură a muzicii acestei opere, culminînd în corul războinicilor la unison, cînd armatele grecești se îndreaptă înspre Troia. În Ifigenia se pot distinge și elemente dramatice proprii programatismului simfonic (uvertura) și chiar elemente caracteristice sistemului leitmotivic (motivul Ifigeniei, al lui Agamemnon).

La succesul imens al operei în cadrul festivalului de la Salzburg și-au dat în egală măsură concursul orchestra filarmonicii din Viena, corul operei din Viena, o formație corală din Salzburg și o pleiadă de cîntăreți de mîna întîia : Christa Ludwig (Ifigenia), Walter Berry (Agamemnon), Inge Borkh (Klitemnestra), James King (Achile).

Pentru aceștia importantă nu este etalarea resurselor vocale (de o calitate excepțională în special la primii doi) ci cîntarea, redarea conținutului muzicii prin fraze clare, naturale, apropiate vorbirii și expresivitatea muzicală obținută prin nuanțe bine gîndite și la fel realizate. În general, „Ifigenia în Aulida" a fost un spectacol, subliniem muzical, de o tensiune dramatică și artistică într-atît de ridicată încît va lăsa o amintire de neuitat.

În aer liber, în curtea Rezidenței (un adevărat amfiteatru cu o acustică de invidiat) am ascultat o seară de „serenade". La lumina lumînărilor, într-o atmosferă asemănătoare celei în care Mozart însuflețea claviatura, au fost interpretate de către o formație de suflători Serenada nr. 12 în do minor, Serenada nr. 10 în si bemol major de Mozart și „Partita în re major" de F. A. Rosetti (Rossler). În mod deosebit mi-a rămas întipărită în memorie acurateța execuției, precizia ritmică și autenticitatea stilului.

La „Mozarteum" în 11 august orchestra filarmonică din Berlinul Occidental dirijată de I. Kertesz a susținut un concert simfonic mediocru, fără nici urmă de strălucire sau avînt însuflețitor. Din program mai reușit ni s-a părut concertul pentru orchestră de Bartók. Cele cinci lieduri pentru soprană și orchestră de R. Strauss cu Elisabeth Schwartzkopf nu s-au bucurat de echilibrul necesar dintre solistă și orchestră, aceasta din urmă făcînd mai degrabă o citire

decît o interpretare. Soprana a avut momente admirabile, deşi în ansamblu a părut obosită. Cît priveşte Simfonia a VIII-a de Beethoven, dirijorul, furat de dorinţa realizării unor efecte exterioare, a lăsat pe planul doi unele elemente de arhitectonică, nereliefîndu-le.

„Jedermann" este titlul piesei lui Hugo von Hofmannstahl cu un conţinut contradictoriu, mistic. Jucată într-o după-amiază însorită în faţa unei catedrale impunătoare prin arhitectura sa monumentală, piesa ne-a relevat concepţia regizorală a lui Max Reinhardt (păstrată cu fidelitate de mai bine de treizeci de ani). Remarcabilă prin mijloacele simple utilizate, totul petrecîndu-se aproape fără decoruri şi recuzite, atenţia îndreptîndu-se asupra măiestriei actoriceşti. A face teatru într-o piaţă, într-un cadru puţin obişnuit, a trăi în asemenea condiţii o dramă psihologică nu este lucru uşor. Totul în acest spectacol — cu actori minunaţi — trăieşte prin cuvînt. Jocul este sobru şi interiorizat. Pînă şi cel mai secundar personaj este o fiinţă aievea cu o pecete personală, cu ceva propriu numai lui.

Un rol important în dezvoltarea acţiunii revine muzicii. Pe noi, în mod deosebit ne-a interesat partitura la această piesă semnată de Ernst Křenek. În „Jedermann", muzicii nu-i revine numai rolul redării atmosferei, subliniind acţiunea, ci i se atribuie un rol activ în indicarea desfăşurării trăirilor, adeseori creînd tensiunea dramatică care va lua proporţii în următoarele scene. Mergînd pe linia folosirii unui madrigal, a unei formule ritmice sau culori timbrate, compozitorul a contribuit la aprofundarea conţinutului. Fragmentalismul liniei melodice, procedeele serialiste ni s-au părut aici justificate.

Piesa lui Hofmannstahl, în orice caz, datorită regiei, muzicii şi jocului actorilor a favorizat impresia unui spectacol din care se pot învăţa multe lucruri, lăsîndu-se neatinsă însăşi esenţa ei.

Muzica dramatică contemporană în actualul festival a fost reprezentată printr-o seară de balet susţinută de trupa „Baletul veacului XX" a Teatrului De la Monnaie din Bruxelles, şi anume un omagiu celor 80 de ani ai lui Stravinski prin prezentarea baletelor „Les noces" şi „Le Sacre du Printemps".

Cunoşteam bine muzica acestor lucrări dar văzîndu-le ca balete, înscenate, mi-am întărit convingerea avută mai demult că fiind gîndite iniţial pentru mişcări coregrafice, pot fi înţelese în adevărata lor complexitate şi pot fi puse în adevărata lor lumină numai ca spectacole.

Stravinski suplineşte emoţionalul în muzica sa cu dinamismul, ritmica, metrica (mereu schimbătoare), culoarea şi construcţia. Din acestea se desprinde o forţă vitală energetică nestăvilită, folosindu-se adeseori procedee arhaice, dar robuste, stenice. Acest lucru l-a înţeles dirijorul spectacolului Pierre Boulez (un fervent propagator al muzicii moderne fie că este bună fie că este experiment) conducînd orchestra filarmonicii vieneze, şi directorul artistic al trupei de balet, coregraful Maurice Bejart, un artist cu multă fantezie, permiţîndu-şi şi unele licenţe care depăşesc cadrul respectului faţă de concepţia autorului, în „Le Sacre du Printemps". Mergînd pe linia unor idei cuprinse în baletul lui Stravinski, Bejart a pus pe primul plan ideea trezirii instinctelor primare omeneşti şi regenerarea vieţii, abandonînd astfel ideea prezentării unor „tablouri din vechea Rusie" cum scrie în partitură. Ca atare, am asistat la declanşarea unor sentimente primare, senzuale, bazate pe mişcări împrumutate din arsenalul gimnasticii artistice, care nu se adresau nicidecum gîndirii ci mai degrabă simţirii. Limitat în ce priveşte concepţia la cele arătate, totuşi în balet au existat momente plastice, scene de ansamblu realizate ingenios, oferind un spectacol instructiv.

Deosebit de interesant ni s-a părut celălalt balet „Les noces" (Nunta) — obiceiurile ruseşti prilejuite de acest eveniment. Aici am remarcat o mulţime de mişcări coregrafice noi, frumoase, de bun gust, continuînd tradiţiile baletului rus, al trupelor lui Diaghilev. Fără îndoială, totul de la mişcări, costume şi decoruri, a fost mult utilizat, elementul naţional fiind foarte transparent.

Ne-au impresionat în mod plăcut schimbările decorurilor făcute pe nesimţite, coloritul lor armonios şi mai ales ideea dedublării protagoniştilor, tinerii căsătoriţi, prin folosirea unei perechi de dansatori (în costum de studiu) prin intermediul cărora se ilustrau gîndurile eroilor principali rămaşi înţepeniţi în diferite poziţii. Membrii trupei de balet a operei din Bruxelles sînt foarte buni gimnaşti şi dansatori, coregrafia solicitîndu-le mari eforturi fizice prin antrenarea întregului corp în mişcări.

Orchestra a sunat, după părerea noastră, excepţional. Într-adevăr, a face muzică bună înseamnă multă dăruire ; a cînta fără nici o forţare, cu uşurinţă, naturaleţe şi suflet. Este treapta superioară a actului interpretării cînd se cîntă din dragoste pentru oameni, pentru artă.

Din programul concertului simfonic (Orchestra filarmonică din Berlinul Occidental) dirijat de William Steinberg s-a detaşat interpretarea Simfoniei a VII-a de Beethoven, în special partea a II-a. Dirijorul, un bun şef de orchestră, s-a preocupat de redarea cît mai autentică a celor mai mici detalii ale lucrării. Orchestra însă n-a răspuns cu promptitudine indicaţiilor sale. În acelaşi concert am făcut cunoştinţă cu „Simfonia Filadelfia" a compozitorului austriac Gottfried von Einem (1916) o lucrare neoclasică, fără originalitate. În orice caz, compozitorul nu este preocupat de redarea unor probleme deosebite, interesîndu-l îndeosebi culori, combinaţii liniare contrapunctice care nu displac urechii.

În seara zilei de 15 august am asistat la spectacolul cu opera Così fan tutte de Mozart în limba italiană cu Elisabeth Schwartzkopf, Christa Ludwig, Hermann Prey, Waldemar Kmentt, Graziella Sciutti şi Carl Dönh, or-

chestra filarmonicii din Viena și corul operei din Viena dirijată de Karl Böhm. Regia foarte bună a lui Günther Rennert. Din nou mă aflu în situația de a nu găsi cele mai potrivite cuvinte spre a-mi exprima admirația. A fost un spectacol aproape inimaginabil. Totul, de certă valoare artistică, începînd cu orchestra și terminînd cu luminile bine găsite și decorurile spațioase, simple, variate și de bun gust.

De altfel, cu o asemenea distribuție (a excelat Christa Ludwig și nu Elisabeth Schwartzkopf care, după cum s-a anunțat la începutul spectacolului, era în indispoziție vocală), nu este de mirare că te simți transpus în împărăția autentică a imaginilor sonore mozartiene. Interpreții nu au cîntat, nu au jucat, ci au făcut muzică. Karl Böhm este un mare dirijor de operă, un mare șef de orchestră. La aceeași altitudine se află și regizorul spectacolului. El a reliefat caracterul glumeț, intriga vie și antrenantă a operei. În viziunea sa regizorală cîntărețul este în primul rînd actor, nici un moment el nu stă pe loc sau mai bine zis nu încetează să joace rolul său chiar și atunci cînd are de cîntat o arie d'a capo.

În acest spectacol, ca de altfel și în altele, deși mîna regizorului se simte pretutindeni, conducerea efectivă revine dirijorului. Dezideratul este și mai categoric cînd este vorba despre o operă de Mozart. Adevăratul Mozart înseamnă muzică, iar muzica adevărată se face numai cu soliști lirici muzicali, stăpîni pe vocea lor, cunoscători în cele mai mici detalii ai partiturii. „Così fan tutte", cunoscută publicului nostru din concertele orchestrei Radioteleviziunii din stagiunea trecută, merită din plin înscrierea sa în repertoriul permanent al operelor noastre. Și încă un cuvînt în concluzie : un dirijor și un regizor de operă care ar trebui invitați și la noi.

Ultimul concert simfonic la care am asistat a fost cel dirijat de Rudolf Kempe, alcătuit din lucrările compozitorilor clasici vienezi. Dintre dirijorii simfonici văzuți, neîndoios Kempe a lăsat impresia cea mai puternică. Este meticulos, reținut, știe ce vrea și mai ales știe să obțină. Dacă în concert era secondat și de o orchestră mai bună decît cea a filarmonicii din Berlinul Occidental, concertul ar fi fost mult mai reușit. Dirijorul nu poartă vina dacă un cornist (spre exemplu) intonează uneori altceva decît ceea ce Haydn a scris în partitură.

Rudolf Kempe a dat o interpretare magistrală simfoniei nr. 39 în mi bemol major de Mozart. Am fi dorit să-l ascultăm și în lucrări romantice sau contemporane. Poate vom avea prilejul la București ?

În aceste zile în concepția regizorală și sub bagheta lui Herbert von Karajan s-a prezentat opera „Trubadurul" de Verdi, însă, spre regretul nostru, n-am putut obține bilete, ele fiind vîndute încă din ianuarie.

În contrast cu entuziasmul prilejuit de majoritatea spectacolelor de operă, „Nunta lui Figaro" ne-a produs o oarecare decepție. Așteptam o montare interesantă, alta decît cea cunoscută și devenită clasică. Nimic din acestea ; am văzut o punere în scenă obișnuită (Gustav Rudolf Sellner), cu decoruri lipsite de plasticitate, cu excepția ultimului act. Spunem „oarecare", deoarece în privința execuției muzicale spectacolul a fost la înălțime (dirijor Berhnard Conz). Am reținut numele Graziellei Sciutti (Susana), Senei Jurinac (Contesa), al lui Evelyn Lear (Cherubino) și Geraint Evans (Figaro). În mod deosebit s-a detașat Dietrich Fischer-Dieskau (Contele) prin interpretarea sa muzicală aleasă (întotdeauna de mare clasă) și ținuta sa scenică.

Din acest spectacol am înțeles că între numerele muzicale propriu-zise caracteristice veacului al XVIII-lea și recitative există o indestructibilă unitate, o cursivitate spontană, care face aproape să dispară deosebirea între ele. Este, desigur, o problemă de concepție a interpretării, de cultură muzicală și de cunoaștere a stilului. Nici o notă nu se cîntă altfel de cum este scrisă, cu alte valori decît cele notate de compozitor. A cînta nu înseamnă a-ți demonstra resursele vocale native ci a interpreta, a-ți etala bagajul de cultură muzicală alcătuit din frazare, nuanțe, expresie determinată de partitură etc.

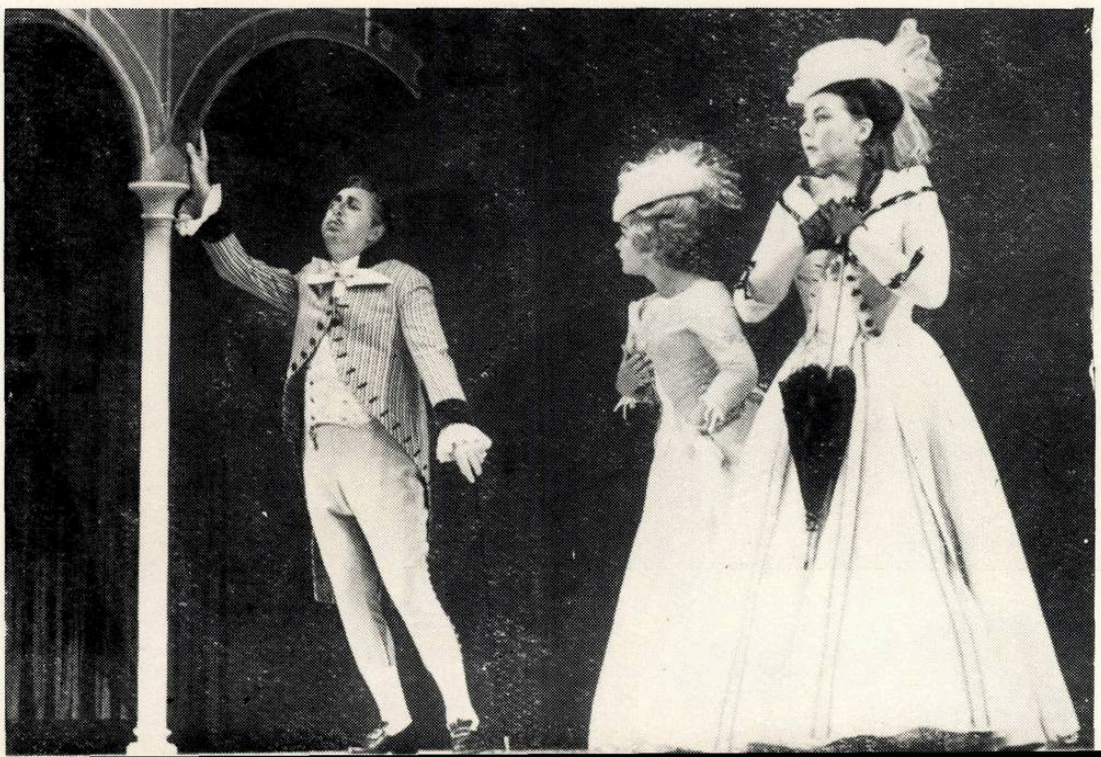
Neîndoios, una dintre surprizele festivalului, și desigur, o surpriză foarte plăcută, l-a constituit opera „Idomeneo" de Mozart, jucată într-o sală încăpătoare nouă, modernă, utilată cu instalații perfecționate, amintind de sala noastră a Palatului.

Deoarece această operă terminată în 1781, este puțin cunoscută, mulți muzicieni îl cunosc pe Mozart ca pe un compozitor vesel, mereu senin. Este ca și cum ai determina stilul lui Wagner, fără să cunoști „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg". Da, Mozart este și un compozitor dramatic cu multă forță răscolitoare, avînd momente de încordare și durere sfîșietoare în muzica sa, deși încrederea, credința în triumful logicului și adevărului răzbat pretutindeni. Este un optimism, o robustețe a celui aflat în suferință, a celui care luptă. Chiar și scenele de balet sînt străbătute de pagini sfîșietoare în „Idomeneo". Abia finalul aduce altă atmosferă de slavă, oarecum festivă.

Deși are la bază un subiect antic, ca de altfel toate operele seria, eroii au un fond sufletesc bogat în simțăminte, sînt oameni adevărați. Regia inspirată și monumentală a lui Paul Hager a căutat să evidențieze omenescul eroilor antici, ceea ce înseamnă înțelegerea ideii și intenției compozitorului. În muzica operei „Idomeneo", Mozart vădește multe trăsături stilistice asemănătoare lui Gluck. Am avut nu o dată impresia că ascult pagini din „Orfeu". Și totuși acestea erau foarte originale, personalitatea lui Mozart fiind mereu dominantă. Asemănarea era mai mult de conținut, redînd, prin procedee stilistice, trăiri, situații tragice ca și la Gluck.

Ifigenia în Aulida. **Ifigenia (Christa Ludwig) şi Agamemnon (Walter Berry).**

Nunta lui Figaro. **Contele (Dietrich Fischer Dieskau) şi Figaro (Geraint Evans).**



Così fan tutte. **Dorabella (Christa Ludwig), Fiordiligi (Elisabeth Schwarzkopf) şi Guglicimo (Hermann Prey)**

Salzburg. Piața Rezidenței și citadela.

Dirijorul Peter Maag a condus o garnitură de cîntăreţi care s-au achitat în mod onorabil de părţile lor. Menţionăm pe cîţiva dintre ei : Waldemar Kmentt (Idomeneo), Elisabeth Grummer (Electra), Renato Capecchi (Arbace), Ernst Häfliger (Idamante).

În general, am văzut în acest festival, (şi nu numai) opere vechi datînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, puţin cunoscute, dar care se dovedesc a fi extrem de interesante şi valoroase. Teatrele noastre lirice ar trebui să se preocupe mai susţinut de îmbogăţirea repertoriului lor cu lucrări datînd din această epocă.

La reuşita festivalului de la Salzburg şi-au dat concursul interpreţi şi formaţii artistice din numeroase ţări, unii dintre ei fiind menţionaţi în cele de mai sus. Interpreţii noştri de frunte (în special cîntăreţii) ar putea participa cu succes alături de personalităţile notorii în cadrul unor asemenea festivaluri. Cu o singură condiţie, ca O.S.T.A. să fie mai întreprinzătoare, să aibă mai multă iniţiativă.

Theodor Lupu

Din rîndurile instrumentiştilor noştri care şi-au călăuzit activitatea în lumina artei enesciene, face parte şi violoncelistul Theodor Lupu, stins din viaţă recent.

Biografia lui — crestată pe răbojul anilor 1899—1962, este instructivă pentru cei care urcă astăzi treptele aceleiaşi cariere. Alte erau condiţiile în care se învăţa muzica în vremea aceea, puţine şi sărace perspectivele pe care le oferea o asemenea carieră. Răsărit într-o familie săracă de muzicanţi, Theodor Lupu cunoaşte de la primii paşi asprimile vieţii. Intrat în Conservator la 10 ani este nevoit ca, după trei ani, să cînte în Orchestra Teatrului Naţional, angajament nesigur şi legat exclusiv de piesele care comportau aranjamente muzicale. Munceşte sîrguincios şi la vîrsta de 14 ani apare ca solist în Concertul de Saint-Saëns, acompaniat de aceeaşi orchestră care luptă să impună o viaţă concertistică în Iaşul de atunci. Trei ani mai tîrziu, ajutat de George Enescu, pleacă la Petrograd (Leningrad) unde studiază violoncelul cu profesorul Press şi compoziţia cu Glazunov. Întors în ţară, activează în viaţa muzicală a Iaşului. Colaborează cu Ilie Sibianu, Mihai Barbu şi Antonin Ciolan, făcînd şi turnee de muzică de cameră. În 1930, la Paris, cu Paul Bazelaire, atinge maturitatea talentului şi pregătirii sale. Cursurile lui Vincent d'Indy aveau să-i deschidă şi pasiunea compoziţiei. Din 1932, devine prim violoncelistul Orchestrei Simfonice Radio, în care a fost exemplu de disciplină, pregătire şi probitate artistică. Deşi munca în orchestră este obositoare şi plină de răspundere, Theodor Lupu îşi continuă activitatea solistică şi de muzică de cameră. Virtuoz al instrumentului, el nu încetează să studieze.

Din copilărie, forţa de expresie a lui George Enescu îl cîştigase, îl răscolise, arătîndu-i unicul scop al muzicianului : redarea conţinutului, transmiterea mesajului compozitorului. Adoptase de mult tehnica de expresie enesciană, practicînd la maximum — în limitele posibilităţilor instrumentului — schimbul prin extensie, repartizînd cu judiciozitate fraza în economia arcuşului, sau articulînd expresiv legatele prin acel bourré enescian. Frazarea era justă, accentele la locul lor, dinamica cu multiple şi variate posibilităţi de gradare. Repertoriul lui Theodor Lupu cuprindea concerte reprezentative ale literaturii pentru violoncel : Saint-Saëns, Lalo, Schumann, Boëlmann. Dirijorii Ionel Perlea, Antonin Ciolan, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski îl luau deseori ca solist în concertele lor.

Theodor Lupu se înscrie în fruntea acelor muzicieni romîni care au luptat cu fervoare pentru muzica de cameră, gen deosebit de dificil, atît în privinţa interpretării cît şi a accesibilităţii. După practica turneelor din Moldova de pe vremea cînd fusese profesor la Iaşi, Theodor Lupu se afirmă ca un strălucit muzician de cameră în Bucureşti. Cvartetul „Pro Musica" format din violoniştii Bernfeld, Koganoff, violistul Walfisch şi violoncelistul Lupu apare în anul 1940 ca o formaţie de prestigiu. Mihail Jora o apreciază ca pe o izbîndă mare şi afirmă într-o cronică a sa că n-a mai auzit o interpretare mai frumoasă a Cvartetului de Debussy ca cea realizată de acest cvartet. În 1942, George Enescu alcătuieşte un cvartet, alegîndu-şi colaboratorii dintre cei mai valoroşi instrumentişti-muzicieni romîni. Constantin Bobescu ocupă locul violinei secunde, Alexandru Rădulescu susţine partea violei şi Theodor Lupu pe cea a violoncelului. Formaţia a prezentat ciclul întreg al cvartetelor de Beethoven. Evenimentul se înscrie printre cele mai impresionante manifestări muzicale ale vremii. Nu era vorba numai de o perfecţiune de ansamblu, care cîştigă în anii de lucru, ci de o adîncă simţire a muzicii. Vraja enesciană cuprindea pe cei trei instrumentişti într-o vibraţie pasionată, într-o fervoare care ridica execuţia la înălţimi rîvnite şi neatinse de multe formaţii scînteietoare ca forţă de ansamblu. În aceeaşi perioadă, George Enescu organizează seri de trio şi de sonate. Theodor Lupu este ales pentru prima audiţie a celei de a doua sonate, în do major, dedicată lui Casals.

În 4 martie 1942, Theodor Lupu la violoncel şi George Enescu la pian, înfăţişează publicului această lucrare, într-o interpretare strălucită. Un an mai tîrziu, acelaşi cuplu o înregistrează pe disc. După 1944, Theodor Lupu duce o vie activitate de popularizare a noii muzici romîneşti cîntînd în prime audiţii lucrări de Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Diamandi Gheciu, Matei Socor, Sigismund Toduţă. Pentru colaborările sale valoroase şi pentru acţiunea de cunoaştere a muzicii sovietice este decorat cu medalia A.R.L.U.S. Mai tîrziu i s-a acordat şi titlul de artist emerit.

Între anii 1948—1952 activează în formaţia de trio Nicolae Marcovici pian — George Manoliu vioară, Theodor Lupu violoncel, care înregistrează numeroase lucrări pentru fonoteca Radio. Trio-ul de Rubinstein în interpretarea acestei formaţii a fost trimis Radiodifuziunii sovietice. În aceeaşi perioadă Theodor Lupu compune muzică simfonică şi de cameră, rapsodii, tablouri simfonice, schiţe, lucrări pentru formaţii de suflători în care cîntecul popular este înfăţişat într-o expresie directă, senină, de mare puritate. Ele sînt scrise cu talent şi relevă o pricepere, care dacă ar fi fost valorificată din tinereţe ar fi evoluat poate altfel. Dar pentru aceasta au lipsit condiţiile care se oferă astăzi tinerilor muzicieni.

Theodor Lupu rămîne în cronica dezvoltării vieţii noastre muzicale ca un muzician de merit.

GEORGE MANOLIU

Timișoara

Contribuția unor dirijori și soliști valoroși, lucrări interesante în primă audiție și cîteva realizări deosebite, au ferit programele Filarmonicii de stat „Banatul" de pericolul unui climat de oboseală și monotonie, care planează uneori asupra concertelor de închidere ale unei stagiuni.

În cursul unui program supradimensionat, în care suitele „Șătrarii" de D. Lipatti și „Pasărea de foc" de I. Stravinski au încadrat două piese concertante, s-au prezentat cu succes doi tineri soliști din R. P. Bulgaria. Stilul lor interpretativ, grefat pe o remarcabilă tehnică instrumentală, a fost determinat într-o anumită măsură de temperamentul fiecăruia în parte. Nicolai Evrov a redat Concertul nr. 2 de Liszt, viguros, plin de vitalitate, orchestra sub conducerea lui M. Popa subliniind într-o manieră convingătoare expresivitatea partidei solistice. Din păcate acompaniamentul orchestral nu s-a adaptat tot atît de fericit și atmosferei subtile, izvorîte dintr-o interiorizare și redare poetică de către Ghiorghi Badev, a Concertului pentru vioară de Brahms.

Paul Popescu, care a dirijat în primă audiție piesa „Eliberarea" de Alfred Mendelsohn, a reliefat cu o gestică sobră Simfonia a VI-a de Ceaikovski și a dovedit precizie în acompaniamentul solistei Sofia Cosma, în Concertul nr. 5 de Beethoven.

Oaspetele dirijor-compozitor din Atena, Antiochos Evanghelatos, a cucerit aprecierea publicului prin lucrarea sa „Preludiu și fugă", în care a reușit să dezvolte interesant și expresiv, în cadrul tiparului clasic, melosul și lumea modală a cîntecului popular grec.

Cantata scenică „Carmina Burana" de Carl Orff, prezentată la Timișoara în stagiunea trecută cu concursul Corului Filarmonicii din Arad, a fost reluată de dirijorul N. Boboc, bucurîndu-se de interes din partea auditorilor. Stăpînind pe deplin partitura, N. Boboc a condus autoritar, cu mult elan, antrenînd întregul ansamblu care a cîntat cu dăruire. Soliștii A. Ciuciu, T. Popescu de la Opera de stat, V. Guțu de la Filarmonica din Iași, Corul de copii al Casei pionierilor au completat ansamblul coral și orchestral, oferind o realizare excepțională.

Soliștii : I. Voicu, V. Gheorghiu, St. Ruha, Boris Kuniev, M. Constantinescu și I. Kocsis au apărut în această perioadă pe podiumul de concert, cu lucrări din literatura preclasică, clasică și romantică. Johanna Hodges (S.U.A.) a avut meritul de a fi prezentat o lucrare ce se aude mai rar — Concertul de pian de A. Haciaturian pe care l-a cîntat cu o pregnanță ritmică deosebită O contribuție excepțională la realizarea acestui concert a avut-o dirijorul E. Elenescu, care în cadrul aceluiași program a prezentat în primă audiție „Dansurile fantastice" de Joaquin Turina, dovedind printr-o redare fin nuanțată și o frazare clară, multă afinitate pentru lucrarea compozitorului spaniol. Radu Aldulescu a înscris, prin Concertul pentru violoncel și orchestră de D. Șostakovici, o altă lucrare valoroasă a muzicii sovietice.

Din creația românească prezentată în ultimele concerte trebuie relevat Concertul pentru orchestră de A. Vieru, o lucrare atrăgătoare cu o structură clară, și secvențele pentru orchestră de coarde ale compozitorului clujean C. Țăranu, intitulate „Scoarțe". Mijloacele multiple folosite cu abilitate în lucrare dovedesc cunoștințe tehnice deosebite, fără să se întrevadă însă o sinteză organică a lor în cadrul unui stil personal.

Un loc deosebit în șirul programelor solicită concertul dat de Filarmonică (dirijor N. Boboc) cu concursul elevilor de la Școala medie de muzică din Timișoara. Ion Jebeleanu (corn), Anghela Gavrilă, Cornelia Vasile (vioară) și Toma Veșmaș (pian) — din clasele profesorilor Șt. Bunea, E. Cuteanu, I. Brandeis și E. Philipp — au prezentat lucrări concertante pretențioase. Interpretarea într-o manieră ce a depășit mult nivelul artistic al unor concerte școlare dovedește, pe lîngă existența unor talente deosebite, o pregătire profesională temeinică, rodul unei munci pedagogice exigente și conștiincioase.

OCTAVIAN VARGHA

Galați

Activitatea din ultima stagiune a orchestrei simfonice din Galați se caracterizează prin varietatea aspectelor menite să contribuie la ridicarea gustului artistic al maselor. Astfel au luat ființă concertele-lecții, organizate la sediul orchestrei și în întreprinderi, conferințe muzicale cu audiții, concertele populare cu prezentarea pieselor etc.

Împletind activitatea de concerte simfonice cu aceea de educație muzicală, orchestra, sprijinită și îndrumată îndeaproape de organele locale de partid și de stat, a izbutit să-și creeze un public nou, ale cărui exigențe artistice sînt în continuă creștere.

În afara manifestărilor din întreprinderi și gospodării agricole colective, ea a dat fiecare concert al stagiunii în orașele Galați și Brăila realizînd în totul aproximativ 100 de concerte. A fost susținut de asemenea un însemnat număr de recitaluri de muzică vocală și instrumentală.

Din repertoriul românesc au fost interpretate lucrări ca poemul simfonic *Prăbușirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn, piesa *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Divertismentul* de Marțian Negrea, *Dans tătar* de Theodor Grigoriu, *Dans simfonic* de Sergiu Sarchizov, *Două schițe simfonice* de Doru Popovici, Suita I din baletul *Păcală* de Viorel Doboș, *Suita de dansuri* de Pascal Bentoiu, *4 Schițe lirice* în primă audiție de compozitorul gălățean Florin Dimitriu. Un loc însemnat l-au deținut lucrări ale compozitorilor sovietici Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, ale compozitorilor din școlile naționale Dvorak și Smetana, Liszt, Bartók și Kodály, Grieg, Sibelius precum și creațiile lui Bach, Haydn, Beethoven, Ceaikovski, Brahms, Rahmaninov, Mendelssohn-Bartholdy și alții.

Se vădește preocuparea de a aborda piesa de factură simplă, din repertoriul românesc și din repertoriul universal larg cunoscut. Această preocupare ni se pare justificată (avînd în vedere latura necesar accesibilă a concertelor). Considerăm însă că promovarea cu curaj a unor lucrări care să prezinte o noutate pentru public, va atrage în viitor din ce în ce mai mulți spectatori în sălile de concerte.

Poate din aceeași grijă de a asigura accesibilitatea manifestărilor filarmonicii se remarcă și o predilecție pentru lucrările concertante, numele unor soliști colaboratori stimulînd participarea publicului. Acest lucru, este, credem, binevenit. Însă nu trebuie neglijate nici lucrările valoroase în genul simfoniei, suitei simfonice, rapsodiei, poemului simfonic etc. Executarea mai multor lucrări în genul muzicii simfonice cu program ar fi, credem, de natură să servească la îmbogățirea repertoriului orchestrei și ar avea o eficiență sporită în procesul de educare muzicală a publicului. Abordarea și a unor lucrări reprezentative din literatura muzicală

preclasică, precum și a pieselor contemporane corespunzătoare ar contribui de asemenea la închegarea unui repertoriu bogat și variat.

Și din punct de vedere al nivelului său interpretativ orchestra simfonică din Galați a obținut succese însemnate. Prin organizarea și stimularea de către instituție a studiului individual la instrumente, prin inițierea unor cursuri de pregătire profesională în cadrul cărora au fost predate lecții ca metodica studiului individual, probleme de ritm, tehnica pregătirii unui concert, stilul și interpretarea muzicală și altele, cei 60 de membri ai orchestrei (mulți dintre ei provenind din formații de amatori) au reușit să-și însușească un nivel tehnic-interpretativ apreciabil.

Acest nivel s-a vădit și la ultimele două concerte la care am asistat, unul dirijat de Igor Ciornei din Bacău și avînd ca soliști pe flautistul Petre Mateiciuc, violonistul Paul Ratz și pianistul Ion Welt, iar celălalt condus de Ion Drăcea avînd ca solist pe tenorul Valentin Teodorian.

În ambele concerte orchestra și dirijorii au depus eforturi cu rezultate apreciabile, de a pătrunde în esența lucrărilor (au fost executate printre altele Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Beethoven, corect interpretat de Paul Ratz, Concertul în re major pentru flaut și orchestră de Haydn, care s-a bucurat de o interpretare excelentă din partea lui Petre Mateiciuc, Variațiunile pentru pian și orchestră de Franck — solist Ion Welt și arii și canzonete — solist Valentin Teodorian) și de a reda îngrijit sensul expresiv al acestora.

Caracteristica principală a orchestrei gălățene se pare a fi marea dragoste pentru muzică —, dorința de a-și ridica neîncetat nivelul profesional. Nu trebuie trecut însă cu vederea faptul că acest colectiv se mai prezintă cu unele deficiențe tehnice serioase : acordajul incorect, sonoritatea uneori palidă, firavă, neglijențele în execuția ritmică, lipsa de omogenizare a unor partide (îndeosebi coardele). Ele vor trebui să stea în atenția atît a dirijorilor permanenți ai acestei orchestre Ury Schmidt și Sfetcu Alecu cît și a celor care sînt invitați să colaboreze cu ea.

Se cuvine să arătăm că la pupitrul orchestrei simfonice din Galați au fost invitați să colaboreze în această stagiune mai mulți dirijori, dintre care amintim pe Constantin Bobescu, Constantin Petrovici, Paul Popescu, Kiss Gabor, Andrei Lucaci, Ion Hîrțan. Acest număr se cere îmbogățit cu invitarea și a altor dirijori, care să contribuie cu experiența lor la ridicarea calității orchestrei.

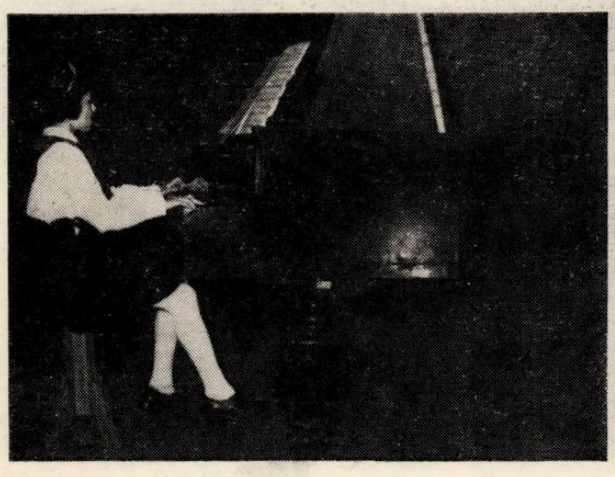
V. DONOSE

Turnu-Severin

Înființată în 1958, Școala de Muzică și Arte Plastice din Turnu Severin avea la început 130 de elevi cuprinși — în afară de cei ai clasei de arte plastice — la clasele de vioară, pian și violoncel. Datorită sprijinului primit din partea organelor regionale de partid și de stat, școala aduce o contribuție tot mai sensibilă la inițierea tinerelor vlăstare în tainele muzicii. Instalată într-una din cele mai frumoase clădiri ale orașului, școala are astăzi 310 elevi care învață în cadrul a 6 clase de vioară, o clasă de violă și violoncel, 4 clase de pian, o clasă de clarinet și flaut ; o clasă de trompetă și 3 clase de arte plastice. Vă prezentăm fotografii ilustrînd aspecte din activitatea corului și orchestrei acestei școli conduse de Petre Severin, precum și aspecte de la clasa de vioară (elevii Teodorescu Călin clasa a VII-a și Similaru Mariana clasa — a III-a —) și de pian (eleva Ileana Naidanek clasa a V-a).

Corespondență de la **ILIE BARBU**

Aspecte din activitatea Școlii de muzică din Turnu Severin



NOTE

● Sonata a III-a pentru vioară şi pian „în caracter popular romînesc" de George Enescu a fost interpretată de Yehudi şi Hepzibah Menuhin într-unul din cele două recitale susţinute la Paris la sfîrşitul stagiunii. În revista „Guide du concert et du disque" nr. 357, sub semnătura lui Pierre Leroi, citim următoarele: „Numele acestor mari maeştri (Mozart, Beethoven, Schubert şi César Franck, N. r.) se învecinau în program cu acelea ale lui Debussy, căruia i s-a adus, în această perioadă a celebrării centenarului, un omagiu de o sensibilitate extrem de rafinată, şi Enescu a cărui Sonată a III-a, clădită pe teme populare ale patriei sale, a mers în slăvi. Mişcător omagiu adus de discipol celui de la care a primit odinioară sfaturi preţioase de care se simte încă pe deplin pătruns".

● „Legenda" pentru trompetă de Enescu a fost interpretată de Raymond Tournesac, în cadrul concertelor date de artistul francez la Copenhaga.

● În primele luni ale anului 1962 la Sofia şi în oraşele regionale au fost interpretate pentru prima oară noile creaţii ale compozitorilor bulgari: „Simfonia pentru orchestră de viori" a compozitorului Simeon Pironcov, Suita „Pictorul" de Alexandăr Popov, „Sonata concertantă" pentru clarinet şi orchestră de Ivan Spasov, povestea muzicală „Pasărea de aur" de Marin Goleminov, povestea-balet „Pantofii de argint" de Paraşchev Hadjiev.

● Teatrul de operă din Sofia pregăteşte pentru prezentare opera compozitorului Constantin Iliev „Meşterul din Boiana", teatrul de operă din oraşul Ruse pregăteşte operele „Regele Kaloian" de Pancio Vladigherov şi un balet de Dimităr Sagaev.

● În cursul stagiunii trecute a avut loc la Havana primul festival de muzică cubană la care şi-au dat concursul principalele formaţii simfonice şi de cameră din Cuba. Orchestra simfonică naţională, dirijată de E. Gonzales Mantici, a executat lucrări de compozitorii A. Roldan şi A. Caturla, care au creat în primele decenii ale secolului şi de compozitorii contemporani N. Rodriguez, J. Blanco, E. Silva, A. Leon, L. Brouwer, E. Martin, N. Galan şi alţii. Orchestra de cameră dirijată de Alberto Sanchez Ferrer a interpretat lucrări de G. Tomas, F. Landa, C. Farinas, S. Pro etc. Mai multe recitaluri au fost susţinute de formaţii de cameră — cvartet de coarde şi cvintet de suflători — şi de solişti instrumentişti.

● Dmitri Şostakovici semnează muzica filmului „Hamlet", o realizare pe ecran lat, în două serii, a regizorului sovietic Grigori Kozinţev.

● Cu ocazia centenarului Debussy, ansamblul englez „Glyndebourne" a înscenat opera „Pélléas et Mélisande". Din distribuţie fac parte Denise Duval, Henri Gui, Michel Roux, Kerstin Meyer şi Guus Hoekman. Orchestra este condusă de dirijorul italian Vittorio Gui.

Capodopera lui Debussy a fost montată şi de ansamblul operei scoţiene sub conducerea dirijorului Alexander Gibson, avînd în rolurile principale pe Emile Belcourt şi Micheline Grancher.

În Argentina, pe scena teatrului Colon din Buenos Aires, interpretarea aceleiaşi lucrări a fost încredinţată cîntăreţelor Victoria de Los Angeles, Pierre Mollet, Julien Hass şi Solange Michel şi dirijorului Jean Fournet.

● Cunoscutul pianist Egon Petri, elev al lui Busoni, a încetat din viaţă în vîrstă de 81 de ani. El lasă valoroase înregistrări pe discuri ale unor lucrări de Beethoven şi Liszt.

● La Paris vor avea loc între 24 octombrie şi 30 noiembrie concertele „Săptămînii muzicale internaţionale" la care îşi vor da concursul cîntăreaţa sovietică Galina Vişnevskaia, orchestra simfonică a radiodifuziunii poloneze dirijată de Jan Krenz, orchestra simfonică a radiodifuziunii maghiare dirijată de Gyorgy Lehel, soliştii operei din Zagreb (interpretînd „Hovanşcina" de Musorgski în ediţia revizuită de Şostakovici), orchestra simfonică a radiodifuziunii daneze, ansamblul „Melos" din Londra, cvartetul de coarde Parrenin şi mai multe orchestre simfonice franceze.

● La festivalul din Bath (Anglia) orchestra de cameră din Moscova dirijată de Rudolf Barşai a obţinut un răsunător succes. Critica muzicală a relevat în special interpretarea Simfoniei concertante pentru vioară, violă şi orchestră de Mozart (solişti Menuhin şi Barşai) şi a concertului pentru dublă orchestră de coarde de Michael Tippett.

● Clarinetistul şi dirijorul Benny Goodman, cunoscut interpret al muzicii de jazz a dat în mai multe oraşe din Uniunea Sovietică, o serie de concerte care s-au bucurat de un frumos succes.

● „Poveste din Irkutsk", cunoscuta piesă a lui Arbuzov stă la baza libretului noii opere a compozitorului Oleg Cişkov.

● La Leningrad au fost descoperite 15 scrisori necunoscute ale lui Edvard Grieg, adresate pianistului şi dirijorului rus Alexandr Ziloti.

● Muzica engleză a pierdut de curînd doi artişti de valoare, binecunoscuţi şi peste hotare: compozitorul John Ireland (născut în anul 1879, autor al Uverturii londoneze, al unui concert pentru pian şi a numeroase piese instrumentale) şi dirijorul şi compozitorul Eugen Goossens (născut în anul 1893, fost dirijor al orchestrelor simfonice din Rochester, Cincinnati şi Sidney).

23
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Zeno Vancea

Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale 1

PE TEME DE CREAȚIE

Diamandi Gheciu

Preludii pentru pian de Mihail Jora . . . 11

Wilhelm Berger

Unele trăsături actuale ale scriiturii violonistice . . 14

Petre Brîncuș

Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste" (continuare) 23

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Gherase Dendrino

Lucrînd cu artiști ai teatrului sovietic de operetă . . 25

DISCUȚII

Edgar Elian

Despre profilul și calitatea activității muzicale la Teatrul de Stat din Constanța 27

PROBLEME DE ÎNVĂȚĂMÎNT

Emilia Vlangali

Personalitatea pedagogului muzician 34

COLOCVIUL INTERNAȚIONAL AL CIVILIZAȚIILOR BALCANICE (Sinaia 1962)

Halil Bedii Yönetken

Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce . . . 37

Zeno Vancea

Temeiuri pentru studiul moștenirii lui D. Cantemir . 40

DE PESTE HOTARE

Octavian Lazăr Cosma

Festivalul de la Salzburg 1962 (Impresii de observator) 41

George Manoliu

Theodor Lupu 45

DIN ȚARĂ

Vargha Octavian

Timișoara 46

Vasile Donose

Galați 46

Ilie Barbu

Turnu Severin 47

Note 48

Ioan D. Chirescu (muzica) și Mihu Dragomir (versurile)

Prieteni dragi din Marea Uniune (Coperta II)

Pe coperta I G. Rojdestvenski, dirijînd Orchestra Radiodifuziunii Sovietice în cadrul Festivalului „George Enescu" din 1961.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1962.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10

Str. 13 Decembrie, nr. 2—4, raion. 16 Februarie

Bibliot. Orăşenească

MUZICA

Anul XII Nr. 11 noiembrie 1962

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Lucrări apărute în Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

MUZICĂ

MUZICĂ VOCAL-SIMFONICĂ

Laurenţiu Profeta

Cantata Patriei, partitură (orchestră şi cor) lei 25

MUZICĂ DE OPERETĂ

Filaret Barbu

Ana Lugojana, reducţie pentru pian, soli şi cor lei 40

MUZICĂ DE CAMERĂ

Mihail Jora

Cîntece pentru voce şi pian — pe versuri de Mariana Dumitrescu lei 29

* * * Lieduri de compozitori romîni contemporani lei 21

MUZICĂ CORALĂ ŞI DE MASE

* * * Coruri din opere — cor şi pian lei 22

Jodál Gábor

Coruri a cappella lei 11

* * * Cîntece de masă în limba germană (Massenlieder) lei 8

* * * Cîntece de masă în limba maghiară (Tömegdalok) lei 8

Teodor Bratu

Se porniră satele — cor mixt — versurile compozitorului lei 3

Ioan D. Chirescu

Ziditori ai lumii noi — cor mixt şi pian, versurile de Camil Baltazar lei 2

Prieteni dragi din Marea Uniune — cor mixt şi pian, versurile de Mihu Dragomir lei 2

Sabin V. Drăgoi

Partidului îi sînt dator — cor mixt, versuri de Ion Bănuţă lei 2

Hilda Jerea

Tineri, mîna dăm ! — cor pe 2 voci egale şi pian versuri de Teodor Bratu lei 2

Vasile Timiş

Cîmp de aur înfrăţit — cor mixt şi cor pe două voci egale, versuri de Titel Constantinescu lei 2

Mauriciu Vescan

Cîntec despre prietenie — solo bariton, cor mixt şi pian, versuri de Alexandru Andriţoiu lei 3

LUCRĂRI DIDACTICE

D. Dinicu

Metodă de violoncel, vol. I şi II lei 45

Alfred Mendelsohn

Exerciţii şi solfegii polifonice lei 28

Beethoven

Variaţiuni alese — pian lei 16

Czerny

Arta agilităţii, 6 caiete — op. 740 — pian lei 9 ex.

Dont

24 studii pentru violină op. 37 lei 17

MUZICOLOGIE

George Breazul

Gavriil Musicescu lei 11

George Niculescu-Basu

Amintirile unui artist de operă — ed. II lei 26

Vasile Tomescu

Alfred Alessandrescu lei 12

George Bălan

George Enescu lei 15

Tudor Andrei

George Enescu — viaţa în imagini, în limba maghiară lei 6

Octavian Lazăr Cosma

Opera romînească — 2 volume lei 14

V. I. Delson

Sviatoslav Richter lei 8

Hector Berlioz

Memorii lei 18

Szabolcsi Bence

Béla Bartók lei 5

S. Hentova

Emil Ghilels lei 11

E. M. Gordeeva

Grupul celor cinci lei 8

MUZICA

La a 45-a aniversare

Au trecut 45 de ani de cînd, în şedinţa Sovietului din Petrograd al deputaţilor, muncitorilor şi soldaţilor din ziua de 25 octombrie 1917, V. I. Lenin declara: „De azi înainte începe o epocă nouă în istoria Rusiei şi această a treia revoluţie rusă trebuie să ducă în cele din urmă la victoria socialismului". Aşadar, în nici măcar jumătate de secol de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie urcînd vijelios treptele istoriei sub conducerea Partidului comuniştilor, poporul sovietic a înfăptuit socialismul şi păşeşte încrezător şi hotărît pe căile construirii comunismului.

Iată pentru ce an de an, urmărind cu entuziasm şi profundă admiraţie izbînzile grandioase ale Uniunii Sovietice în toate domeniile, ne întoarcem de fiecare dată cu gîndul la salvele Aurorii, la acea noapte memorabilă cînd muncitorii şi ţăranii ruşi încinşi cu cartuşiere au luat cu asalt Palatul de iarnă deschizînd porţile unei ere noi în istoria omenirii, vestind tuturor popoarelor însetate de libertate din cele cinci continente ale globului, prăbuşirea apropiată şi definitivă a lumii vechi.

Marea Revoluţie Socialistă din 1917 a accelerat procesul dezvoltării istorice, a stimulat desprinderea din lanţul capitalismului şi a altor ţări, creînd condiţiile făuririi unui sistem mondial al socialismului care exercită în prezent rolul hotărîtor în dezvoltarea social-politică a omenirii, atrăgînd prin forţa exemplului său pe calea dezvoltării necapitaliste tinerele state născute odată cu prăbuşirea ruşinosului sistem colonial. Această perioadă istorică crucială în lupta pentru izbînda definitivă a noii orînduiri devine chezăşia unui ritm fără precedent în înflorirea deplină a tuturor energiilor societăţii şi în utilizarea lor exclusiv pentru necesităţile vieţii paşnice a omului. Căci atît poporul sovietic constructor al comunismului cît şi celelalte popoare care păşesc la desăvîrşirea socialismului au acumulat de pe acum o experienţă preţioasă ale cărei roade se vădesc şi se multiplică odată cu fiecare zi.

Neîndoielnic însă, cea mai de seamă cucerire a celor peste patru decenii care au trecut de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, cucerire de valoare universală, consemnată în noul program al P.C.U.S. aprobat anul trecut de către cel de-al XXII-lea Congres al P.C.U.S., este aceea că „omenirea a căpătat o societate socialistă existentă în realitate, precum şi o ştiinţă a construirii socialismului verificată în practică. Calea largă care duce la socialism a fost croită".

Acest adevăr evident astăzi pînă şi pentru apărătorii zeloşi ai capitalismului — care caută cu înfrigurare căi şi metode pentru a stăvili (desigur, dacă le-ar sta în puteri) răspîndirea însufleţitoarelor idei comuniste — capătă neîncetat confirmări pe tărîmul economiei şi culturii, în realităţile prezente cît şi în grandioasele planuri de viitor.

La cea de a 45-a aniversare a Marelui Octombrie, Uniunea Sovietică se află în plină desfăşurare a bătăliei pentru comunism. Partidul Comunist a trasat ca principală sarcină istorică înfăptuirea în următoarele două decenii a bazei tehnico-materiale a comunismului. Sub ochii noştri, prinde viaţă noua fază în dezvoltarea societăţii fără exploataţi şi exploatatori. Forţele de producţie ating un nivel nemaiîntîlnit de puternic. Uniunea Sovietică a şi creat cea mai puternică hidrocentrală din lume, cel mai mare furnal şi laminor din lume, construieşte cel mai puternic accelerator de particule elementare din lume,

Nr. 11
Anul XII
noiembrie 1962

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

4605

dispune de rachetele și navele cosmice cele mai bune, de uzine automate, de o înaltă organizare a muncii, ceea ce permite un ritm de creștere a producției care depășește cu mult pe cel al multora dintre țările capitaliste. În întrecerea economică pașnică cu S.U.A. — a și fost obținută victoria în ramuri hotărîtoare ale producției pe cap de locuitor. La oțel, cărbune, unt U.R.S.S. este acum în frunte iar nici un observator lucid al situației din respectivele ramuri din S.U.A. nu întrevede vreo posibilitate de a modifica în viitor raportul de forțe creat decît doar în sensul unei și mai mari distanțări a rămînerii în urmă a S.U.A. Cît privește știința și cultura, locul de avangardă al Uniunii Sovietice pe aceste tărîmuri nu mai este contestat de nimeni. Pentru apologeții capitalismului a venit de mult ora recunoașterilor amare și în această privință. Dînd societății omenești, așa cum arăta Lenin „în comparație cu capitalismul, un tip superior de organizare a muncii", orînduirea socialistă a lichidat totodată și prăpastia secular dintre cultură și popor pentru că forța și trăinicia noii societăți izvorăște nemijlocit din conștiința activă, evoluată a maselor celor ce muncesc. De aceea însușirea valorilor culturii și artei de către masele largi a devenit în socialism o cauză importantă a partidului, îmbrăcînd forma revoluției culturale care a trezit și valorificat la proporții gigantice forțele spirituale latente ale poporului, aptitudinile sale științifice și înzestrarea lui artistică. Unanim recunoscute și apreciate pe plan mondial, bucurîndu-se de un interes extraordinar în circuitul universal al valorilor cultural-artistice, realizările culturii și artei sovietice aduc o contribuție esențială la îmbogățirea gîndirii și simțirii umane, probează cîtă dreptate avea Lenin atunci cînd scria că: „...nicăieri masele populare nu sînt atît de dornice ca la noi de a-și însuși adevărata cultură, nicăieri problema culturii nu se pune cu atîta profunzime și consecvență ca la noi". Scriind acestea în anul 1923, Lenin compara Țara Sovietică cu restul lumii aflată încă în robia capitalistă.

Țara noastră, o dată cu încheerea procesului de transformare socialistă a agriculturii, a cunoscut izbînda deplină a relațiilor socialiste în toate sectoarele economiei. Progresul economic extraordinar realizat de poporul nostru este ilustrat prin creșterea producției industriale în ansamblu de 6 ori față de anul 1938. Datorită condițiilor excepțional de favorabile create de către Partidul Muncitoresc Romîn și statul democrat-popular instruirii maselor, accesului lor la cultură precum și activității oamenilor de știință și artă, s-au obținut rezultate greu de imaginat în trecut. Numai în domeniul muzical, datorită creării unei rețele puternice de învățămînt artistic de toate gradele, creșterii numărului de orchestre simfonice, teatre muzicale și alte instituții de acest gen, promovării talentelor prin intermediul unei cuprinzătoare mișcări de amatori și răspîndirii largi a creațiilor compozitorilor noștri prin tipărituri sau cu concursul celor mai buni interpreți, prin concerte și recitaluri, în săli, pe discuri, la radio și televiziune, s-a dobîndit o creștere calitativă apreciabilă a vieții muzicale și o amplă difuzare a realizărilor ei. Milioane de auditori iau contact cu frumusețile artei muzicale. Iată ce a făurit pentru muzică socialismul, iată ce înaltă menire social-educativă capătă artistul — compozitor sau interpret — în republica noastră. Orientați pe drumul luminat artei de făclia nestinsă a Marelui Octombrie — pe drumul realismului socialist — oamenii muzicii din țara noastră știu nu numai cui datorează dragostea și recunoștința lor dar și ce înalte chemări și răspunderi le stau în față. Ei sînt întru totul conștienți de marea datorie ce a fost hărăzită creatorilor epocii noastre de a ridica pe culmi artistice încă neatinse imaginea epopeică a omului simplu, constructor al socialismului și comunismului, a poporului condus de comuniști, care pășesc din izbîndă în izbîndă spre zările de aur ale istoriei.

Cea de a 45-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie care a deschis drumul pentru viața fericită și liberă pe care o trăim astăzi, să ne fie tuturor în acest sens, imbold pentru noi și însemnate realizări în opera de construire a socialismului, de apărare a păcii, de înflorire a patriei, călăuziți în tot ceea ce facem ca și prietenii noștri, artiștii sovietici, de atotbiruitoarele idei ale marxism-leninismului.

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist

(încheiere)

de N. PAROCESCU

În muzica mai complexă — genurile simfonic, vocal-simfonic, de cameră, de operă etc. — problema rolului personalității creatoare capătă un aspect specific, aceste genuri fiind destinate cu predilecție „prilejului" artistic ca atare, audiției și execuției în cadrul unui program de concert. De aci o amplitudine și diferențiere foarte mare a conținutului și formei (mijloacele expresiei muzicale). Acestea implică, la rîndul lor, un răsunet mult mai amplu și multilateral în conștiință, deci și o acțiune educativ-estetică mai complexă. Pe de altă parte, aceste genuri implică, din partea celor care ascultă, o pregătire, o „inițiere" specială. Astfel, o dată cu capacitatea specifică de percepere a limbajului lor, ele dezvoltă și un gust corespunzător, trăiri estetice conștiente, bazate pe un ideal artistic clar conturat.

Ca și în cazul muzicii de mase, nu vom putea nici aici să dăm o apreciere completă a întregului repertoriu prin care se realizează rolul educativ-estetic al muzicii. Ne vom mărgini să învederăm cîteva aspecte generale și concrete ale creației noastre contemporane în genurile de care ne ocupăm, din punctul de vedere al rolului ei educativ-estetic — cum acționează asupra conștiinței, care sînt calitățile artistice caracteristice idealului estetic socialist. Firește, ne vom limita referirile concrete numai la cîteva dintre acele opere care își pun problema exprimării explicite a tematicii comuniste contemporane.

În programul P.C.U.S. se arată : „Epoca contemporană, al cărei conținut principal îl constituie trecerea de la capitalism la socialism, este epoca luptei celor două sisteme sociale opuse, epoca revoluțiilor socialiste și a revoluțiilor de eliberare națională, epoca prăbușirii imperialismului, a lichidării sistemului colonial, epoca trecerii pe calea socialismului a noi și noi popoare, epoca triumfului socialismului și comunismului pe scară mondială".

Pentru muzică este foarte important că, în afară de dramatismul acut al însăși desfășurării vieții noastre contemporane (dramatism a existat întotdeauna, legat de problematica de viață a fiecărei epoci), apare astăzi un alt aspect, unic în istorie : faptul că lupta noastră se rezolvă în mod necesar cu împlinirea celor mai înalte aspirații ale omenirii : comunismul. Deci conținutul muzicii noastre contemporane are cea mai caracteristică trăsătură în sensul optimist, clar fundat ideologic și de unică măreție al vieții noastre. Specificul înrîurii emoționale a muzicii are o aptitudine deosebită de a reflecta și acționa asupra calităților morale ale omului contemporan, făcîndu-l astfel mereu mai sensibil la frumusețea țelurilor înalte ale societății noastre.

Din acest punct de vedere, caracterul popular al muzicii noastre contemporane capătă un mult mai puternic sens interior, de conținut. De aci necesitatea de a înțelege acest caracter nu numai ca accesibilitate, ci și ca valoare umanist-comunistă, a conținutului de idei. Ceea ce înseamnă că izvorul veridicității artistice a muzicii noastre contemporane îl constituie nu numai aspectele acut dramatice ale evenimentelor actuale și ale măreției înfăptuirilor în toate domeniile activității noastre, ci mai ales noul din conștiința omului care realizează toate acestea, trăsăturile caracterului său, sensibilitatea sa specifică față de esența lor frumoasă, înălțătoare. Și tocmai în această sferă muzica poate întruchipa mai bine noul.

Desigur, caracterul popular al muzicii implică, necesar, și latura oarecum exterioară a accesibilității, tendința de a se apropia prin forța și claritatea expresiei de posibilitatea perceperii și înțelegerii ei de către mase. Dar această latură a caracterului popular nu înseamnă nicidecum (așa cum se vulgarizează adesea în practică înțelesul ei) renunțarea la cuceririle mijloacelor noi de exprimare. Tocmai dimpotrivă, dacă dăm accesibilității muzicale înțelesul ei adevărat, ea înseamnă *în special forță și claritate a expresiei artistice* ceea ce presupune de fapt, o *anumită simplitate,* aceea a exprimării artistice laconice, cu maximă economie de mijloace, ca rezultat al unui proces intens de elaborare artistică, de selecție, de realizare a clarității imaginii. Dar aceasta este o simplitate complexă și se caracterizează printr-o maximă forță expresivă. Lenin, în convorbirile cu Clara Zetkin accentua, în primul rînd, necesitatea ca arta să fie legată de popor și să fie accesibilă acestuia, unindu-i sentimentele, gîndirea și voința. Totodată arată că ea are rolul de a cultiva simțul artistic al amatorului. Acest din urmă rol se realizează, cum s-a mai spus, mai ales în procesul educației muzicale. Știm în cît de mare măsură se pune în muzică această problemă și ce aspecte complexe prezintă activitatea educativ-muzicală. Comunicarea dintre opera de artă muzicală și amator este un proces bilateral. Nu numai opera de artă trebuie să tindă spre apropiere de auditor prin calități artistice, ci și acesta trebuie să învețe s-o audă și s-o asculte. Este de subliniat că dezvoltarea capacităților corespunzătoare de percepere și în-

ţelegere a muzicii mai complexe are o bază obiectivă. În timp ce muzica simfonică, de pildă, poate să nu fie imediat accesibilă sensibilităţii şi gustului popular, ea păstrează totdeauna însă puternice legături cu acestea. Mai întîi conţinutul umanist comun creaţiei populare şi creaţiei realiste profesionale, apoi izvorul intonaţional popular, pe care îl dezvoltă creator. Aşadar, muzica profesională nu se îndepărtează de izvorul popular prin complexitatea limbajului ei sonor, ci păstrează totuşi, cînd are la bază o concepţie realistă, o trăsătură esenţială comună cu acesta : conţinutul umanist şi elemente de limbaj (intonaţii). Numai pe această bază ea poate deveni accesibilă. Accesibilitatea obţinută printr-o simplitate formală este o renunţare la progresul artei şi poate fi în felul ei aproape tot aşa de dăunătoare din punct de vedere educativ ca şi arta cu tendinţe estetizante, antidemocratice, formaliste. Intonaţiile preluate de la popor formează fondul aperceptiv al oricărei muzici.

Problema accesibilităţii maselor la marile genuri ale muzicii se va rezolva mai ales prin educaţia muzicală a tuturor copiilor în şcoala de cultură generală. În acest fel, o dată cu dezvoltarea gustului muzical al maselor, se va ridica continuu, sistematic şi nivelul artistic al formaţiilor de amatori, ceea ce va avea o consecinţă foarte importantă : apropierea progresivă a artei amatoare de nivelul artei profesionale, mai ales în anumite domenii ale artei interpretative ca de exemplu arta corală. Şcolile populare de artă şi universităţile muncitoreşti de cultură muzicală intensifică această apropiere fiind pionieri ai realizării caracterului de mase al artei în socialism. Pe baza acestei apropieri, în curînd se va putea vorbi de cultura muzicală unică a întregului nostru popor. Desigur, această apropiere ca nivel artistic şi ca identitate a esenţei expresive, nu va însemna contopirea muzicii de mase cu cea simfonică şi de cameră. Vor dispare deosebirile de conţinut, acelea care în trecut aveau ca izvor deosebirile de clasă. Cum ştim, aceste deosebiri mai persistă şi azi într-o mică măsură mai ales la acele categorii de orăşeni care păstrează în conştiinţă influenţe ale gustului burghez de odinioară. Dispărînd acestea, muzica de mase se va transforma calitativ, sub influenţa genurilor mai complexe ale muzicii realist-socialiste. La rîndul ei, muzica profesională de înalt nivel se va dezvolta ascensiv spre culmi noi ale expresiei artistice pe baza inovaţiei autentice, a legăturii cu viaţa şi cu tradiţiile nemuritoare ale creaţiei populare şi muzicii realiste universale.

Aşadar, caracterul de mase al culturii noastre muzicale este rodul unui proces de sintetizare treptată a tuturor trăsăturilor ce decurg din principiul partinităţii comuniste. Tocmai de aceea realizarea lui progresivă just înţeleasă determină, pe baza gustului şi idealului estetic socialist, unitatea concepţiei estetice (deci de esenţă) a muzicii maselor şi a muzicii profesionale, cultura muzicală unică a întregului popor. Baza acestui proces în ţara noastră o constituie dispariţia claselor antagonice şi ştergerea treptată a deosebirilor dintre clase.

Vom arăta prin cîteva realizări reprezentative, cum se manifestă aceste trăsături şi tendinţe noi de dezvoltare în unele din principalele genuri instrumentale şi vocal-instrumentale, cum contribuie acestea la formarea gustului şi idealului estetic socialist.

În mod necesar au crescut în cultura noastră muzicală importanţa tematicii explicit militante în spirit comunist, importanţa caracterului ei de mase precum şi exigenţa faţă de măiestria artistică. Tematica explicit militantă, de care ne vom ocupa cu precădere, se înfăptuieşte în muzică mai ales la genurile lied, cantată, oratoriu, operă, balet, poem simfonic. Pe o cale deosebită, ea se poate realiza însă şi în muzica fără text şi program. Îndrumarea ideologică a partidului şi realitatea vieţii noi cu marile şi rapidele succese în construirea socialismului şi-au spus cuvîntul şi în acest domeniu.

Ciclul de şapte cîntece „Uliţa noastră" de Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Teodorescu, reprezintă o valoroasă realizare contemporană în domeniul liedului. Compozitorul, îmbinînd relativa simplitate şi concentrare expresivă a genului cu diversitatea imaginii luptelor proletare din 1933 existentă în ciclul poetic, a realizat o unitate de conţinut a compoziţiei muzicale. Momentele culminante sînt două imagini tragice : liedurile *După mort* şi *Cu dubele de pîine* întruchipate într-un recitativ melodic zguduitor, de mare tensiune liricodramatică, avînd ca prototip popular un anumit gen de bocet (improvizatoric). Aceste două imagini constituie ideea artistică centrală a ciclului — sacrificiul clasei muncitoare. Ideea este întregită prin situarea ei într-un cadru socialistoric mai concret. Imaginile *Grevă, Colonelul, Pitpalacul* sînt plastice creionări ale momentelor istorice esenţiale, realizate cu cunoscuta vervă melodico-satirică a compozitorului comediei muzicale „Noaptea furtunoasă".

Totuşi, după părerea noastră, primul şi ultimul dintre cîntece reprezintă momentele cele mai valoroase din punct de vedere al semnificaţiei estetice. În imaginea lor integrală, acestea concentrează cel mai mult şi mai direct esenţa expresivă a întregului ciclu — omul zilelor noastre, omul constructor al socialismului, acela care priveşte şi trecutul şi prezentul din perspectiva ce i-o deschid marile noastre idealuri comuniste. De aci acea uşoară, foarte purificată atmosferă de vis, de năzuinţă spre înfăptuirea lumii pentru care s-au jertfit eroii Griviţei în 1933. Apare vizibil aci forţa specifică a muzicii, care scoate la lumină şi amplifică nuanţe emoţionale şi rezonanţe de idei pe care versurile singure cu greu ar putea să le suscite atît de puternic. Este tocmai ceea ce conferă ciclului lui Paul Constantinescu o mare semnificaţie contemporană.

Pentru iniţierea în muzica vocală şi instrumentală mai complexă, liedul este o treaptă

foarte bună de pornire, datorită în primul rînd relativei simplități a facturii sale. Iar prin concentrarea și claritatea expresiei, el constituie un mijloc sigur pentru formarea chiar de la început a sensibilității muzicale și bunului gust.

În domeniul cantatei — formă coral-simfonică de obicei pur lirică, dar dezvoltată — Sabin Drăgoi și Zeno Vancea, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Andrei Porfetye, Liviu Glodeanu și alții s-au afirmat cu creații valoroase pe teme contemporane. Cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah pe versuri de Maria Banuș are, în dimensiunile ei relativ restrînse, o mare concentrare de imagini. O mică temă cantabilă evocă la început, cu gravitate și cu un intens sentiment poetic, zilele de lumină ale eliberării. Cîteva scurte secvențe conturează apoi imagini tragice ale războiului, sfîrșind cu un moment dinamic, — întoarcerea armelor. Poeticul coral de la început revine în partea finală, dar cu textul și muzica mult amplificate, înălțîndu-se ca pe niște trepte ale unei bucurii din ce în ce mai vibrante, fără nimic emfatic sau convențional, spre o atmosferă sărbătorească. Datorită acestor contraste, realizate cu multă fantezie (mai ales orchestrală), imaginea zilelor eliberării pătrunde adînc în conștiința autorului. Asemenea creații muzicale cu tematică istorică concretă și contemporană pot cîștiga funcții solemne, de „prilej", mai nemijlocit legate de viață. De aci rolul lor educativ-estetic deosebit de important.

Prin amploarea libretului său, oratoriul — gen prin excelență epico-dramatic — implică cea mai mare diversitate a mijloacelor vocale și simfonice. De aci factura sa întotdeauna complexă și suflul larg al tuturor elementelor artistice. Frumusețea neîntrecută a modelelor „clasice" — Bach, Händel — impun genului exigențe foarte mari. Și în acest domeniu compozitorii noștri au realizat lucrări valoroase în special pe teme contemporane cum sînt oratoriile de Gheorghe Dumitrescu, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Ovidiu Varga, Radu Paladi, Wilhelm Berger, Constantin Palade. De data aceasta însă ne vom opri asupra unei lucrări nu mai puțin contemporane, prin valoarea artistică a evocării unui moment istoric — oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu.

O operă muzicală cu priză puternică la auditori este un mare educator. Acesta este cazul cu oratoriul amintit. Entuziasmul nedesmințit cu care este primită această operă de către masele cele mai largi, „neinițiate", ca și de către cunoscătorii cei mai exigenți o dovedește. Caracteristica lui principală este o mare plasticitate a expresiei artistice, bazată pe o autentică inspirație folclorică din punct de vedere poetic și muzical. Revelator în această privință este în primul rînd stilul părților vocale — soliști și cor —, o dezvoltare creatoare a recitativului epic popular sau de doină, păstrînd și un pregnant caracter improvizatoric. Compozitorul dă intonațiilor folclorice dimensiuni expresive noi, mai ample și mai nuanțate, creînd vaste fraze melodice care îndeplinesc adesea sintetic rolul recitativului, arioso-ului sau ariei de operă. În acest scop el folosește cu măiestrie și inspirație tehnica modulatorică specifică. Dar, afară de acest recitativ melodic, caracteristic folcloric și totodată personal, compozitorul creează și un original tip de arie, bazată pe o structură determinată exclusiv de text (spre deosebire de tipul de arie clasică, cu simetria determinată de origina ei instrumentală). Strofele textului — concepute liber — sînt transformate melodic (păstrîndu-se mereu un nucleu melodic inițial) în scopul intensificării continue, cu fiecare strofă, a tensiunii lirico-dramatice. Exemple pregnante sînt *Cîntecul mamei lui Tudor* din partea I sau *Bocetul mamei,* din partea II.

La acestea se adaugă rolul orchestrei, care rămîne mereu o forță expresivă egală cu vocile. Motivele scurte, de mare plasticitate în transformările lor, permit orchestrei să-și îndeplinească rolul de a comenta și dezvolta acțiunea cu mijloacele simfonismului.

Faptul că oratoriul are numai eroi pozitivi, faptul că frumusețea morală a acestora este întruchipată într-o melodică populară deosebit de nobilă ca expresie, — toate acestea ne lasă impresia globală a înălțării unui luminos monument sonor, închinat cîntecului, forței creatoare și frumuseții spirituale a poporului.

Credem că succesul, forța deosebită de înrîurire — deci și cea educativ-estetică a acestui oratoriu — au la bază sinteza dintre viziunea artistică contemporană și cea folclorică a momentului istoric. În acest fel, întreaga imagine, construită din substanța poetico-muzicală a epocii, cîștigă acele caracteristici artistice noi, prin care răspunde gustului și idealului estetic socialist. Altfel nu ne-am putea explica pentru ce, pe de altă parte, multe din cantatele, oratoriile, simfoniile, poemele simfonice de substanță folclorică și chiar cu tematică actuală, atunci cînd nu vizează cu adevărat contemporaneitatea ne dau sentimentul de vetust sau de epigonic. Este deci evident că o operă cu subiect istoric și cu substanță muzicală folclorică poate și trebuie să fie puternic contemporană.

În cadrul muzicii în general, genul operei este cel mai complex și are totodată cea mai multilaterală forță de înrîurire. Nu este posibil să analizăm aci structura imaginii în muzica de operă. Este de ajuns să subliniem faptul că elementele sale primordiale — dramaturgia literară și dramaturgia acțiunii scenice vii — sînt și ele imagini artistice de foarte mare și directă forță expresivă. Așa se explică faptul că, deși cel mai complex ca factură, opera este totodată și cel mai popular dintre genurile muzicii. Amintindu-ne și de latura sa ideologică pregnantă, și de implicațiile politice care adesea au determinat bătălii de idei în jurul operei, ne putem închipui ce importanță ar putea avea azi un repertoriu de operă bazat pe temele contemporane cele mai importante în transformarea conștientă a vieții — lupta pentru pace, construirea

societății socialiste și comuniste, transformarea morală a omului nou etc.

Astăzi această bătălie se dă în jurul conținutului tematicii, în jurul realizării, al problemei „formulei" noi de operă, care se caută. În țările capitaliste genul este adesea considerat ca depășit sau epuizat. În general se scriu puține opere. Scenele lirice prezintă mai mult repertoriul zis clasic (secolul XVIII și XIX și cel mult începutul secolului XX).

În țările socialiste creația de operă preocupă în modul cel mai intens pe compozitori.

În țara noastră opera originală are o tradiție mai redusă în raport cu celelalte genuri ale muzicii. Totuși creațiile valoroase existente pînă acum în acest domeniu îndreptățesc afirmația optimistă a înfloririi genului. În *Oedip* Enescu unește, la înălțimi artistice impresionante, spiritul muzicii populare și sensibilitatea artistică a poporului nostru cu impunătoarea temă moral-filozofică a tragediei clasicismului antic, realizînd o culme a muzicii dramatice, care ne impune o mare exigență în creația genului.

În *„Năpasta"* lui Sabin Dragoi, în *„Noaptea furtunoasă"* și în *„Pană Lesnea"* de Paul Constantinescu — lucrări intrate în repertoriul scenelor noastre lirice — precum și în *Neamul Șoimăreștilor* de Tudor Jarda și *Păcală* de Sabin Drăgoi, accentul cade pe *specificul* muzical național. Opera *„Marin pescarul"* a lui Marțian Negrea și două opere pentru copii ale compozitorului Max Eisikovits — *„Povestea țapului"* și *„Fîntîna cu bucluc"* — intrate și ele în repertoriu, reprezintă tendința de a da expresiei folclorice o rezonanță artistică mai largă. Realizarea cea mai valoroasă în cadrul acestei tendințe din urmă o reprezintă operele *„Ion Vodă cel Cumplit"* și cu deosebire *„Răscoala"* (după Rebreanu) de Gheorghe Dumitrescu. Aci apare și un pregnant suflu contemporan (în sensul concepțiilor noastre despre artă) prin întruchiparea justă a rolului maselor populare în făurirea istoriei. Ca urmare a acestei interpretări, în „Răscoala", poporul devine — pentru întîia oară în istoria operei românești — principalul personaj pozitiv (deci un personaj colectiv, corul) opus unui personaj negativ individual, moșierul Iuga. De aci rolul hotărîtor din punct de vedere artistic al muzicii corale și al mișcării maselor în scenă. Această inovație impunea, desigur, interpretării scenice — regiei în primul rînd — o gîndire descătușată de convenționalism și de șabloane.

Din nefericire, nu s-a găsit soluția acțiunii corului în scenă, acea soluție care să dea mișcării și muzicii lui relieful și expresivitatea personajului principal colectiv. Acesta trebuia să apară ca o forță irezistibilă, monolită, dar fără lumina conducerii politice revoluționare, așa cum este ea întruchipată și în romanul lui Rebreanu din care compozitorul și-a extras libretul, precum și în *„1907"* al lui Tudor Arghezi. Așa că atît viziunea dramatico-muzicală a compozitorului, justă din punct de vedere artistico-ideologic, cît și forța ei expresivă cu valoarea educativ-estetică corespunzătoare străbat palid din concepția interpretării scenice.

De curînd au apărut și primele opere pe temă contemporană : *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri și *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu. Aceasta din urmă a avut răsunetul cel mai favorabil. Opera aduce în scenă acțiunile de luptă ale unor comuniști în timpul ultimului război. Avem aci două imagini muzicale : una a eroilor comuniști, concentrată într-un impresionant cîntec de luptă ; a doua a fascismului — răpăitul sec, cadențat de tobe. Toată muzica crește din aceste imagini simple, care ne conduc cu mare precizie și intensitate emoțională spre înțelegerea semnificației acțiunii scenice, spre punctul culminant — insurecția armată. Procedeul realizează într-adevăr o singură unitate tematică — mijloc de a crea imaginea unității desăvîrșite a forței comuniste. Realizarea muzicală în linii generale și unele tablouri admirabil reușite nu pot suplini însă o anumită deficiență serioasă a libretului : lipsa de concentrare a acțiunii pe un singur făgaș. Datorită acestui fapt, mesajul ajunge adesea simțitor scăzut la conștiința spectatorului. Cu toate aceste slăbiciuni, opera „Fata cu garoafe" are marele merit de a fi pus problema întruchipării muzical-dramatice a celei mai importante teme contemporane — lupta poporului condus de partidul comunist.

Spectacolul de operă contemporană în spirit realist socialist are un rol educativ-estetic de o importanță fără precedent. El ar putea să ne dea cu o forță, poate unică și de mare răsunet de mase, imaginea frumuseții morale a lumii noi comuniste, pe care o construim. Toate acestea pun în fața creatorilor genului probleme grele de realizare. Pe de o parte, noutatea ideilor ce se cer exprimate pentru întîia oară în muzica de operă impune compozitorului crearea unui limbaj nou, capabil să întruchipeze măreția unică a perspectivei comunismului — saltul omenirii din preistorie în istorie. Întruchiparea acestei idei și a omului care o realizează impune în primul rînd artistului o autotransformare moral-ideologică foarte adîncă, corespunzătoare, care însemnează, de fapt, o devansare a însăși istoriei ; și acest lucru este greu, întrucît nu înseamnă numai o schimbare radicală a felului de a simți și înțelege lumea ci și forța „de a o transforma" într-un anumit fel real, creindu-i imaginea artistică. Pe de altă parte, fiind un fel de nod de acțiuni estetice de cea mai mare forță și accesibilitate, opera a devenit azi în mare măsură un cîmp în care bătălia ideologică a timpului nostru capătă o intensitate puțin obișnuită. Aceste aspecte ale problemei operei cu temă contemporană impun Uniunii compozitorilor o grijă și orientare cît se poate de atente și perseverente în acest domeniu al creației.

Aceleași probleme se pun și în legătură cu baletul — gen tot atît de popular ca și opera și cu același rol educativ, dar fără o complexitate de structură așa de mare. Este de prisos să mai arătăm în ce constă excepțional de marea lui capacitate de înrîurire estetică și moral-ideologică. Dar trebuie să subliniem un mare avantaj al său — acela de a fi, ca limbaj artistic, cvasi universal. În plus, din cauza expresivității foarte directe a imaginii (muzica de dans sau cu caracter de dans), din cauza explicității semnificației sale, genul baletului este și cel mai accesibil, aproape tot atît cît genurile muzicii de mase, fiind gustat și înțeles chiar și fără o pregătire specială de către publicul larg. El poate contribui cu ușurință la dezvoltarea capacității de percepere și a gustului pentru muzica simfonică, de unde rolul său și în educația muzicală propriu-zisă. Așadar, baletul întrunește aproape toate avantajele marilor genuri ale muzicii lui și, totodată, pe cele ale muzicii de mase. Ne putem deci închipui ce cerințe artistice complexe ar putea să satisfacă, ce forță educativă și ce mare circulație ar putea avea un balet pe teme contemporane atît de dramatice și mobilizatoare ca, de exemplu, lupta de eliberare din robia colonială, lupta pentru pace, construirea lumii noi, comuniste ș.a.

Cea mai mare parte a baletelor compuse în ultimii ani au teme istorice sau folclorice (epica și basmul popular). Mihail Jora a abordat încă din 1953, în baletul *„Cînd strugurii se coc"* tema muncii în gospodăria colectivă. Deși este mai degrabă o rapsodie dansantă, o suită de tablouri, în limitele acestei forme baletul întruchipează convingător frumusețea morală a muncii socialiste. Calitățile artistice și rolul educativ al acestui balet sînt indiscutabile; de aceea nu ne explicăm pentru ce el nu este în repertoriul teatrelor respective.

Așa cum cititorul a putut să înțeleagă din prima parte a capitolului nostru, genurile instrumentale, plecînd de la diferitele posibilități de exprimare bazată pe imagini poetico-literare enunțate (program) și ajungînd pînă la muzica fără imagini literare și care nu se pretează la astfel de interpretări, pot exprima în moduri proprii, specifice, adevărul vieții tot atît de veridic, convingător și activ ca și genurile muzicii cu text literar sau baletul.

Tendința unei mari părți din muzica instrumentală modernă de a reedita pe un plan nou stilul sever, cu aparențe oarecum abstracte ale unei părți din muzica preclasicilor este firească; omul modern tinde să impună rațiunea pe toate planurile de activitate, să-și controleze și să-și disciplineze prin rațiune stările afective. Așadar, o astfel de muzică este, în acest sens, pe gustul său. Moderniștii, și mai ales formaliștii, duc însă această tendință la limitele și dincolo de limitele extreme, spre hermetism și abstracționism. La Bach, s-a văzut, nu este vorba de vreun fel de abstracții sonore (așa cum cred și cum îi interpretează unii executanți muzica), ci de expresie artistică profund umană, turnată în forme severe de exprimare care au o mare putere generalizatoare, emoțională. În acest sens, exprimarea artistică mai sobră, mai puțin revărsată emoțional — în raport cu unii romantici și mai ales cu post-romanticii și expresioniștii — este o trăsătură contemporană firească, proprie gustului și idealului socialist. Patosul visurilor fără perspectivă clară al romanticilor din secolul 19 nu este de aceeași esență cu cel al vieții noastre de azi. Așa cum s-a mai arătat, patosul nostru revoluționar înseamnă avînt conștient, un optimism fundamentat științific și condus în fapt de cea mai înaintată forță spirituală cunoscută de istorie — partidul comunist — spre realizarea celor mai frumoase visuri ale omului. Aceasta este sursa gustului și idealului estetic socialist pentru un *anumit* echilibru clasic între sensibilitate și rațiune în artă în general. Cele mai bune creații simfonice și de cameră ale noastre merg pe această linie.

Muzica lui George Enescu în domeniul simfonismului constituie azi pentru noi, din acest punct de vedere, o tradiție devenită clasică. Cu tot romantismul ei temperamental, muzicii instrumentale enesciene îi este caracteristic un profund realism izvorît din năzuința permanentă, adîncă a compozitorului de a fi artist exponent al poporului său, căruia îi comunică prin opera sa un înalt mesaj umanist. De aceea, partea cea mai însemnată și mai valoroasă a creației sale exprimă acest mesaj într-un limbaj pe cît de complex prin actualitatea sa, pe atît de apropiat sensibilității artistice a poporului nostru, prin seva sa populară. În afară de muzică programatică, George Enescu ne-a lăsat o bogată moștenire de muzică instrumentală în stilul modern contemporan de care am amintit. Compozitorii noștri sînt conștienți de valoarea și adînca semnificație realistă a moștenirii enesciene. Exigența și, chiar, oarecare reținere atentă pe care aceștia o resimt în fața muzicii instrumentale în general, dar mai ales în fața creației de operă se explică tocmai prin conștiința răspunderii pentru ducerea mai departe a tradiției enesciene. Rezultatele sînt rodnice. Cea mai valoroasă parte a creației noastre în acest gen corespunde în diferite feluri orientării realist-socialiste, cerințelor estetice actuale ale poporului nostru. Putem cita în acest sens lucrări de Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduța, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Radu Paladi, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Doru Popovici, Wilhelm Berger și alții.

Astăzi stilul folclorico-epigonic, cu exces de citate, cu invariabilele scherzo-uri grotești ș.a. după gustul semănătorismului de odinioară trebuie să nu mai aibă curs. Nici n-ar fi de închipuit ca contemporanii noștri să primească o astfel de muzică (fiindcă se mai scrie cîteodată și așa) drept muzică cu caracter popular. Acce-

sibile nu pot fi azi decît acele opere instrumentale care corespund idealurilor noi de viaţă şi gustului pentru echilibrul între latura emoţională şi cea de idei a artei. Tema — idee cu potenţe proprii, intrinsece de dezvăluire a adevărului vieţii, muzica în care emoţia este permanent prezentă, armonizată cu forţa gîndirii şi care cere simţ muzical fin — aceasta este muzica pe gustul contemporanului, al omului nou care construieşte societatea socialistă.

Un astfel de echilibru realizează Mihail Jora cu deosebire în muzica sa de cameră din ultimii ani. În sonata pentru violă şi pian în sol minor, cele două teme ale primei mişcări — *Allegro risoluto* — cu tot aspectul lor diferit, sînt înrudite din punct de vedere al caracterului expresiv. Expunerea şi dezvoltarea lor realizează o treptată tensiune emoţional-muzicală, mergînd cînd mai liniştit cînd mai dinamic spre afirmarea lor sintetizată ca expresie. În *Andante teneramente con espressione,* aceeaşi temă, transformată, devine adevărat cînt liric, de o mare limpezime a sentimentului. Sfîrşitul — *Allegro risoluto* — aduce aceeaşi ascensiune a temelor spre lumină, de data aceasta în mişcări vioaie.

Asemenea muzică, în care lirismul, uneori de intensitate schumaniană, se manifestă în mişcări lucid controlate, reprezintă o sinteză. Dramatismului de tip romantic sau de tip expresionist decadent (contraste spectaculoase, tensiuni sfîşietoare pînă la naturalism etc.) şi construcţiilor muzicale lucide, obiective pînă la uscăciune şi care pot duce la formalism, i se opune aci tensiunea lirică fără contraste de esenţă, ci mai mult de aspecte sau chiar numai de nuanţe a unor teme diferite dar înrudite, aşa după cum, în creaţia altor compozitori i se opune dramatismul epocii noastre, patosul revoluţionar. Substanţa muzicală de structură şi expresie prea voit „populară" (în sens larg, nu numai folcloric) este transformată, transfigurată pe aceeaşi bază populară în intonaţii de o expresivitate mult mai bogat nuanţată. Astfel forma naţională capătă rezonanţe noi şi devine capabilă de expresivităţi cu semnificaţie din ce în ce mai larg umană.

Desigur, calea de înrîurire printr-o astfel de muzică se deosebeşte — nu esenţial însă — de aceea a muzicii cu text sau cu program. Avantajului de a defini mai mult sau mai puţin concret — istoric conţinutul, îi ia locul un alt avantaj în felul său nu mai puţin preţios — de a comunica acelaşi conţinut foarte generalizat emoţional. Dar în acest caz, în imagine capătă o pregnanţă egală cu aceea a conţinutului sfera estetică (în sens psihologic), a emoţiei *muzicale.* Calea de înrîurire este aci, psihologic, oarecum diferită şi implică un gust mai format, la care cum s-a văzut, nu se poate ajunge numai prin contactul direct cu opera de artă, ci neapărat printr-o iniţiere prealabilă specială.

Dintre lucrările simfonice ale compozitorilor noştri pe temă contemporană realizată în acest spirit ne vom referi la una recentă. Simfonia VII de Alfred Mendelsohn, închinată partidului la a patruzecea aniversare.

Andante introductiv expune două teme (grupuri tematice) : prima, o melodie dinamică, în desenuri abrupte, cu intervale mari caracteristice şi cu mers general ascendent. Aparent diferite la început, ele vor evolua ca aspecte (una mai energică, alta mai meditativă) ale aceleiaşi idei muzicale ce întruchipează o mare forţă spirituală, profund umană.

În prima mişcare — *Allegro energico* — temele sînt înfăţişate foarte dinamic în diferite transformări. De la un moment, aceste transformări ne impun clar imaginea primei teme ca predominantă. Dar, o dată cu reluarea lor, amîndouă tind să afirme, într-o sferă luminoasă (la coarde în acut), un triumf comun.

Acelaşi proces are loc şi în mişcarea *Allegro scherzando.* Şi aici, pînă la urmă, ne dăm seama că în diversitatea înfăţişărilor lor expresive caracteristice scherzo-ului, evoluează elemente derivate din prima parte, din aceeaşi idee ; numai că semnificaţia ei este acum alta, în mod voit mai simplă — un intermezzo de voioşie. Apariţia singuratecă, luminoasă a temei principale la sfîrşitul mişcării subliniază persistenţa, în fond a ideii unice a simfoniei.

Andante molto espressivo este un întins monolog de structură pronunţat melodică şi de caracter interiorizat, armonios integrat organic tematicii principale. Momentele de tensiune sînt întrerupte ades de un fragment ce aduce, parcă, un uşor suflu poetic al naturii.

Finalul *Allegro energico,* construit mai complex ca celelalte mişcări, creează imaginea împlinită a ideii simfoniei. Pe lîngă reluarea cu mai multă căldură a unor înfăţişări anterioare ale temelor, pe lîngă aspecte noi ale acestora, pline de voioşie, apare de mai multe ori, ca un fel de ecouri (în sens psihologic sau, poate, chiar cu intenţie descriptivă, evocativă), un mic fragment liric din cunoscutul cîntec al compozitorului „Aşa te ştiu, partid iubit". Chiar dacă nu cunoaştem cîntecul, succesiunea în episoade sugestive a unei imagini de tumult sărbătoresc ne sugerează drumul unei mari idei.

Subiectul declarat de compozitor ne determină să coroborăm ideea de partid din conştiinţa noastră şi din viaţă cu ideea muzicală a simfoniei, să-i dăm, deci, o semnificaţie concretă. Dar şi fără un astfel de enunţ, sensul artistic general şi răsunetul său psihic ar fi fost aproape acelaşi — o forţă care întruchipează o mare idee şi care triumfă în viaţă.

Este ştiut că ideologia burgheză îşi camuflează conţinutul său cu o perdea de verbiaj pseudoumanist, fără legătură cu interesele şi idealurile maselor. De aceea trebuie să subliniem că valoarea muzicii instrumentale „pure" orientată estetic în sensul umanismului comunist sau progresist, este azi mai mare dacă compozitorul

are posibilitatea să indice acel „motiv" ideologic-estetic care a generat ideea muzicală.

Semnificația concret-istorică a Simfoniei VII de Alfred Mendelsohn a determinat o structură mai complexă a finalului. Acesta, după părerea noastră nu are însă destulă transparență, destulă plasticitate muzicală. Pentru un muzician intenția apare clar. Dar înțelegerea ei artistică mai directă, mai mult prin simțul frumosului muzical, poate că este mai grea pentru public.

Sînt azi la noi din ce în ce mai multe opere muzicale de toate genurile în care, explicit-literar sau explicit-muzical pur și simplu, este întruchipată cu măiestrie artistică corespunzătoare simțului și gustului estetic al omului contemporan, frumusețea vieții noi pe care acesta o construiește.

S-a arătat că sfera emoțiilor muzicale ce pot fi considerate valoroase în raport cu idealul nostru estetic este foarte largă. Dar, totodată, s-a arătat că specificul emoțional al imaginii muzicale, care-i conferă o anumită capacitate de înrîurire estetică mai directă, este serios handicapată de latura sonoră, deosebit de elaborată și mobilă a limbajului muzicii. De aci necesitatea, mai accentuată în muzică decît în oricare altă artă, ca efortul perceptiv și aperceptiv al auditorului, bazat neapărat pe o inițiere specială, să fie ajutat intenționat de către creator prin efortul acestuia de a crea imagini muzicale clare și concentrate expresiv, fără să uite în același timp că simplitatea sau complexitatea limbajului acestora este mai mult o chestiune de expresivitate autentică, puternică, decît de accesibilitate voită.

Pe de altă parte, a reieșit că diversitatea mare a genurilor muzicii ca atare nu poate constitui baza unei ierarhizări a acestora din punct de vedere al capacității de reflectare sau al accesibilității. Atît muzica cu text sau cu program literar cît și cea instrumentală neprogramatică au fiecare posibilități specifice de reflectare și, totodată, complexitatea lor specifică și greutățile lor specifice de creație și receptare. Desigur esențialul este valoarea artistico-ideologică a muzicii. Dar, mai mult ca în oricare altă artă, în muzică eficiența educativă a contactului cu opera de artă este posibilă numai pe baza trezirii și dezvoltării sistematice a sensibilității și gustului artistic. Numai așa este posibilă trăirea estetică a operei de artă muzicală fără primejdia alunecării în plăcerea primitivă, incultă a interpretării ei subiectiviste și anarhic psihologiste.

Cultivarea unei sensibilități fine și a unui gust just orientat estetic la mase constituie cel mai sigur criteriu pentru permanența și adevărata înnoire a mijloacelor de expresie, înnoire relativ rapidă, caracteristică muzicii chemată să oglindească un conținut de viață în permanentă transformare. Principiile esteticii științifice orientează, desigur, pe artiști în problema înnoirii limbajului. Dar cum rețete concrete nu pot exista, gustul muzical al maselor, format pe baza idealului artistic socialist, rămîne pînă la urmă hotărîtor atît pentru orientarea practică a compozitorului spre expresia artistică cea mai valoroasă a operei cît și pentru eficiența ei educativ-estetică.

În cele de mai sus ne-am referit numai la opere al căror mesaj din punct de vedere al laturii ideologice este explicit, întrucît considerăm că în această formă arta își îndeplinește azi în modul cel mai pregnant rolul educativ-estetic și educativ în general. Desigur, în afară de asemenea opere există opere instrumentale al căror mesaj nu este explicit sau opere vocale al căror mesaj are doar o legătură indirectă cu latura ideologică a artei. Totuși și în acele opere se poate sezisa — în cazul creației autentice — concepția estetică a artistului, poziția sa față de problemele esențiale ale vieții ; ceea ce reprezintă în fond o atitudine ideologică. În alcătuirea repertoriului în toate formele de activitate muzicală în țara noastră trebuie să se țină seama și de această categorie de muzică tocmai fiindcă comportă latura ei educativă.

În legătură cu nevoia exprimării unui conținut contemporan, au apărut în ultimii ani lucrări vocal simfonice, de cameră și simfonice *(București 1959* — 3 tablouri simfonice de Pascal Bentoiu, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru pe versuri de Nina Cassian, *Concertul pentru vioară* de Dumitru Capoianu, oratoriul *Constelația omului* de Tiberiu Olah, unele lucrări ale compozitorilor Sigismund Toduță, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Doru Popovici și alții) al căror limbaj tinde să asimileze unele tehnici noi în scriitura muzicală. Acest limbaj este încă în plin proces de definire a posibilităților și limitelor sale expresive în creația realist socialistă.

Nu a fost posibil să observăm aici unele aspecte mai speciale ale problemei noastre. Astfel sînt : tendințe stilistice în cadrul orientării realist-socialiste a creației noastre (problema personalității artistului și stilul), repertoriul în stadiul actual al revoluției noastre culturale, rolul cărții despre muzică și al criticii și, în sfîrșit, problema creației interpretative care, singură, cere un capitol aparte. În ce privește problema realizării scopului educativ estetic în toate formele de propagare directă a operei de artă muzicală (concerte) și în formele de educația muzicală propriu zise (școli speciale și de cultură generală precum și alte forme de inițiere), acestea de asemenea fac obiectul unui studiu deosebit.

Vizită în regiunea Galaţi

de ŞTEFAN MANGOIANU

La începutul lunii august, 6 compozitori, Ion Alexandrescu, Pascal Bentoiu, Ştefan Mangoianu, Andrei Porfetye, Anatol Vieru, Adalbert Winkler, constituiţi în echipă de documentare, îndrumaţi de Organizaţia de bază şi de Conducerea Uniunii Compozitorilor, am vizitat regiunea Galaţi. Aceasta, întinsă din balta Brăilei şi cotul Dunării pînă în Munţii Vrancei, cuprinde un variat relief geografic şi cunoscute localităţi ca Odobeşti, Focşani, Brăila sau Galaţi.

Superficial privind, putem califica deplasarea noastră drept turism. Dar în felul acesta am ignora scopul ei : să ne cunoaştem patria, natură şi peisaj, locuri şi aşezări, colective şi personalităţi, toate acestea compunînd faţa Romîniei de azi. Nu a fost simplu divertisment. Am considerat-o muncă : cu noi înşine, pentru însuşirea a noi cunoştinţe. Atelier de lucru ne-a fost realitatea socială, continua ei dezvoltare. Pentru acest tărîm în mare prefacere astăzi, am pornit la drum.

Principala sarcină a compozitorului contemporan este, fără îndoială, a deschide drum noului în arta sa. Cum poate face el aceasta azi ? Studiind noul chiar acolo unde, ia el naştere, desigur.

Iată de pildă vizita noastră la Şantierele Navale Galaţi. Ce sonorităţi inedite se înălţau acolo, în mijlocul forfotei muncitorilor, din rărunchii vaselor în construcţie, aşteptîndu-şi cuminţi botezul apei ori scrîşnind încă, nenăscute sub pistolul cu flacără fierbinte al sudorului ! Sau la întreprinderea de valorificare a stufului Brăila : ce simţămînt straniu prin noutatea-i, tot odată firesc, în marile hale ale fierbătoarelor ! Închipuiţi-vă cazane ovale uriaşe, de fier, de cîte 5—6 metri înălţime, închise la ambele capete, suspendate, singure, între planşee de beton. Nici ţipenie de om ; hale şi etaje de-a rîndul, duduiala aburilor ascunşi în conducte, aer îmbîcsit cu pulbere de stuf. Uriaşele cazane se mişcă lent, răsturnîndu-se în tăcere, imenşi roboţi, veghind bunăstarea omului, — stăpînului.

Cînd unor asemenea impresii li se asociază imaginea birourilor Regionalei de Partid, a liniştei aceleia ascunsă în covoarele moi, în perdelele ferestrelor mari, în lemnăria caldă a meselor de şedinţă, atunci îţi răsare vie şi însemnătatea ideilor, a gîndirii creatoare. Atunci înţelegi şi mai bine de unde izvorăşte cu adevărat energia înnoitoare pentru o întreagă ţară.

Acolo, în generatorul de putere, a început şi documentarea noastră. Ca într-un creer electronic al regiunii, legînd-o de centru, dînd, transmiţînd şi executînd sarcini capitale, minuţios, organizat, operativ, tovarăşii de la Regională şi în primul rînd tovarăşul secretar Apostolatos au planificat vizita noastră. Aşa am putut admira construirea cargo-urilor de mare tonaj la Şantierele Navale, cvartalurile de locuinţe din Ţiglina, uriaşul şantier pe care se ridică văzînd cu ochii nu mai puţin uriaşul Combinat Metalurgic, uzinele „N. Cristea", fabrica de textile, Gospodăria Colectivă de la Pechea (una dintre primele pe ţară) precum şi Întreprinderea de valorificare a stufului Brăila (o entuziasmantă, adevărată întruchipare a relaţiilor noi, frăţeşti, dintre popoarele socialiste ale R. P. Polone, R. D. Germane, R. S. Cehoslovace şi R. P. Romîne).

La capătul primelor zile de deplasări, după o minunată călătorie de seară, cu vaporul pe Dunăre, am trăit şi un intermezzo liric : str. G. Enescu din Galaţi. Străbătînd, la căderea nopţii, pitorescul ei balcanic, poezia caldarîmului ei coborînd molcom spre port, tihna caselor ei cu iederă şi verdeaţă, toate acestea (asociate numelui celui mai mare muzician romîn) se înscriau în contextul călătoriei noastre precum un andante me-

Cartierul nou de locuinţe din Galaţi—Ţiglina

ditativ între un allegro de sonată și un rondo final.

Într-adevăr, încheierea vizitelor noastre a cunoscut un ritm trepidant, din care n-au lipsit niscaiva accente de baccanală : după 3 Gospodării (una agricolă, două viticole) după o fabrică de conserve (la Tecuci) după numeroase sate și Cămine culturale, patru degustări de vinuri (la Fruct-export Focșani, Jariștea-Odobești, ICHV Odobești și G.A.S. Odobești) întregite cu o adevărată înfruptare din păstrăvăria de la Lepșa. Totul s-a terminat într-o zi însorită, la o cabană vînătorească, la 1600 m. altitudine. Acolo, în vîrf de munte cutreierat de sălbăticiuni, am considerat încheiată documentarea noastră, deși în puține ore după aceea am străbătut din nou regiunea pînă la Focșani.

Cu ce se poate spune că ne-am ales toți cei ce am participat ? Că am călătorit ? Că am cunoscut meleaguri noi ? Că am trăit încă o dată farmecul peisajului patriei ? E adevărat, dar departe de a fi totul. Am căpătat temeiuri pentru împrospătarea însăși a creației noastre : am cules date noi, am înțeles și mai profund procesul transformator prin care trecem. Am devenit mai conștienți de dimensiunile construcției socialiste, apreciind noi înșine, direct, proporțiile monumentale, pe plan economic, ale unor investiții precum cele de pe șantierul Combinatului Metalurgic Galați, ori de la Șantierele Navale. Aș cita aci două exemple : ușurința, competența și ritmul expunerii pe care ne-o făceau, la Șantierele Navale, doi tineri trasatori (25—30 ani); brigadierul viticol de la Gospodăria Colectivă Jariștea-Odobești, om de vreo 50 ani, conducînd un întreg sector. Ambele exemple, referindu-se la oameni de generații diferite, educați în condițiile regimului democrat-popular, dezvăluie proporțiile, importanța și eficiența muncii Partidului asupra nivelului conștiinței oamenilor. Cu atît mai mult ni s-au impus punctele ei concrete : ridicarea nivelului de trai, ritmul construcțiilor, îmbunătățirea comerțului socialist și al transportului. Am întîlnit numeroși turiști străini. Nici aceasta nu e lipsit de semnificații.

Dintre toate însă, pe mine m-a impresionat cel mai puternic cultul pentru munca utilă obștei, ce cuprinde întregul nostru popor. Toate forțele și talentele sînt azi stimulate să slujească colectivitatea.

Pornind în călătorie pentru a ne cunoaște patria, ne-am cunoscut totodată și pe noi înșine. Ne-a ajutat la aceasta viața de echipă, problemele, discuțiile iscate, confruntările de opinii și mentalitate. Acestea toate ne-au îmbogățit conștiința cu o nouă experiență socială, directă. Călătoria întreprinsă, și — aceasta e cel mai important, ne-a ajutat să descifrăm un colțișor de pe harta vastă a energiilor populare, descătușate prin socialism, energii pe care — într-o superioară armonizare și la scară de mase — Partidul le îndrumă, înălțînd odă comunismului, odă viitorului.

Al treilea festival al cîntecului, jocului și costumului

de C. PALADE

Duminică 23 septembrie a.c. mai multe mii de artiști amatori s-au întrecut pe scena din pădurea Pustnicu, veniți aici din toată regiunea București. Am participat la multe întreceri artistice, dar de data aceasta „Al III-lea festival al cîntecului, jocului și costumului" din regiunea București, parcă a fost cel mai fidel tablou artistic în centrul căruia era conturată cel mai clar imaginea omului nou. Aici, pe scena aceasta, în decorul veridic al toamnei s-a desfășurat un tablou viu, dinamic, clocotitor, unde armonia melodiei, cu iureșul jocului și frumusețea culorilor, s-au identificat cu viața nouă, legîndu-se într-un tot organic.

Acești eroi contemporani ne-au plăsmuit un tablou de adevărată artă populară contemporană: eroi și interpreți, încît la un moment dat viața adevărată era pe scenă transfigurată artistic și scena era însăși viața.

La dăltuirea acestui tablou măreț au contribuit artiști amatori din cele mai variate forme de artă populară : zeci de soliști vocali și instrumentiști, 22 coruri, 39 formații de dansuri, 19 tarafuri, grupe vocale mici etc.

Cîntecul prezentat la acest festival, începînd cu solistul vocal, crescînd cu grupul vocal mic și terminînd cu corurile, atacă ideea centrală — bucuria entuziastă față de viața descătușată și liberă

„Unde stăpînea oftatul
Nou e omul, nou e satul"

căci

„Pîn-la Dunărea bătrînă
Bunăstarea e stăpînă".

față de marile înfăptuiri

„Bărăgan crescut de noi
Cu orașe mari și noi"

sau

„Colo-n miez de Bărăgan
Umblă soarele prin lan" ;

față de Partid

„Partid, nestinsă flacără-a credinței
Tu, inima întregului popor.
„În anii grei ai suferinței
Ne-ai luminat un drum spre viitor.

sau

În inimă tu ai făcut să ardă
Nestinsul foc al marilor iubiri".

Același fir roșu străbate sutele de strigături scandate pe ritmul tumultuos al pașilor de dans. Corurile selecționate care au contribuit la reușita grandiosului spectacol din pădurea Pustnicului, au avut o factură neobișnuită față de cele prezentate la concursurile de pînă acum. Formațiile corale nu s-au coborît sub cifra de 130 și majoritatea apăreau ca adevărate ansambluri de masă, atingînd impresionanta cifră de 250 de coriști.

Aspectul vizual, prezentarea exterioară a acestor formațiuni, într-adevăr de masă, au fost impecabile. Frumusețea costumelor locale ne-a încîntat pri-

virea. Desigur și costumele „de concert" ale altor formațiuni n-au fost mai prejos ca frumusețe și gust și n-au prezentat notă discordantă pe linia desfășurării bogatului spectacol.

Nivelul artistic al formației — oricare ar fi acesta : cor, brigadă, grup vocal mic, taraf, echipă de jocuri — este în funcție de pregătirea artistică a dirijorului sau instructorului. Cînd dirijorul este bine pregătit știe să educe la rîndul său și colectivul, știe să-și rezolve toate problemele tehnico-artistice. Succesul acestui festival este mare și general, totuși vom căuta să examinăm unele inegalități ivite. Corul care a cîntat în deschidere (Brănești-Lehliu) deși a impresionat numeric, totuși prin sonoritatea artistică, interpretare, calitatea intonației a fost sub nivelul aspectului vizual. Aceasta se datorește faptului că dirijorul a acordat poate un exces de grijă aspectelor de prezentare exterioară și a pierdut din vedere elementul esențial : interpretarea la nivel emoțional înalt, cu mare forță artistică. În schimb, corul de femei al Casei raionale de cultură Titu, dirijat de Gheorghe Carp a apărut ca o adevărată formație academică și ca ținută și ca interpretare. O impresie asemănătoare ne-a produs corul de femei al fabricii de Confecții Călărași.

Corul mixt din Făcăeni, raionul Fetești, a impus atît prin numărul mare al coriștilor, 250 de colectiviști, cît și printr-o prezentare scenică impecabilă. S-a văzut în acest caz că dirijorul a știut să-și îndrepte în special atenția asupra muncii artistice cu colectivul.

Ne așteptam la un frumos rezultat din partea corului C.F.R. Fetești, dirijat de Claudiu Negulescu, formație care a cîntat acompaniată de taraf. Totul a lăsat însă impresia de lucru improvizat, de ceva început și dus pînă la jumătate... Repertoriul este ales la întîmplare. Corul Casei raionale de cultură din Alexandria, dirijat de Tasse Botez, pe lîngă aspectul vizual care a fost ireproșabil (peste 180 coriști), a izbutit prin măiestria interpretării, prin bunul gust al alegerii pieselor, să emoționeze masa de ascultători. Este primul cor din cele audiate care ne-a prezentat o piesă de o tehnică corală mai exigentă, cu interesante probleme polifonice. Ținînd însă seama că acest colectiv este deosebit de matur, se cere să-și îmbogățească simțitor paleta nuanțelor.

Corul din Amara, dirijat de Șerban alcătuit de un colectiv destul de numeros, are lipsuri de acuratețe intonațională, de emisiune vocală, dicțiune etc.

Corul din Tătărești, raionul Vidra, dirijat de Vasile Corbeanu, colectiv ce depășește cifra de 150 de coriști, a interpretat cu elan, precizie ritmică, dicțiune perfectă, intonație justă, vădind o puternică legătură între dirijor și colectiv.

Formațiile din raionul Urziceni ne-au prezentat o noutate interesantă : *grupul mic vocal.* Elementele cele mai avansate ale corului mare, 8—10, au format astfel de colective artistice „de cameră", care au demonstrat utilitatea și nivelul artistic înalt de interpretare la care pot ajunge. Ele au impresionat profund prin interpretarea suplă și nuanțată a pieselor, ca, de exemplu, Cîntec de leagăn de Blanter. Desigur, contribuția dirijorului Petre Smărăndescu este hotărîtoare pentru această frumoasă realizare. Compozitorii noștri trebuie să se apropie cu multă atenție de aceste grupuri, să le creeze un repertoriu, reflectînd cu luare aminte la scriitura vocală și tehnica specifică a acestora.

Dintre corurile de colectiviști ale regiunii București, cel care a impresionat în mod deosebit prin mobilizare a peste 200 de coriști, prin calitatea interpretării, volum, acuratețea intonației, omogenitate de grupă și de ansamblu, gust și bună alegere a repertoriului, a fost corul căminului cultural Fierbinți. Dacă se va dezvolta pe linia aceasta el va deveni, fără îndoială, unul din corurile colectiviste fruntașe pe țară.

În continuare, atenția noastră a fost reținută de prezentarea impecabilă a corului și orchestrei Casei de cultură Giurgiu conduse de prof. Carpis. Dirijorul a dedicat concursului o compoziție numită „Ca la Pustnicu", executată în primă audiție cu acest prilej. Piesa scrisă cu talent și interpretată cu mult gust, a fost răsplătită de primirea călduroasă a miilor de spectatori.

Un schimb de experiență între formațiile artistice ale Casei de cultură Giurgiu și celelalte case de cultură raionale și cu cele din București cred că ar fi foarte util. Multe lucruri sînt de învățat de la acest admirabil colectiv. Corurile din Budești și Drăgănești n-au reușit de data aceasta să atragă atenția publicului. Către sfîrșitul spectacolului, formația care a reușit să trezească un viu interes a fost corul fabricii de covoare Răcari, datorită prezentării scenice impresionante, frumuseții costumelor. Este cel mai numeros cor de voci egale din festival, numărînd circa 200 de coriste. Am regretat că repertoriul a fost compus ex-

Corul de femei din Zimnicea

clusiv din două piese ale dirijorului Alex. Neagu. Ne întrebăm : oare dirijorul își cunoaște numai piesele sale ? Este aci o chestiune de decență cu atît mai mult cu cît există și alte piese despre țesătoare, tipărite, dintre care unele mult mai valoroase. Munca acestui colectiv trebuie susținută deoarece el are posibilități mari. Compozitorii pot realiza astfel piese speciale pentru coruri de voci egale de femei, care își vor găsi o imediată utilitate.

Soliștii vocali numeroși și de toate vîrstele au interpretat, în genere cu elan și o frumoasă ținută artistică. Unii au dovedit calități artistice, mobilitate scenică, experiență.

Dacă gospodăriei individuale îi corespundea taraful format dintr-o vioară, un țambal și un contrabas cu două coarde, azi gospodăriei colective îi corespunde taraful (orchestra populară) alcătuită, în genere din : 18 viorişti, 5 țambale, 8 acordeoane, 1 contrabas, cum este taraful Căminului cultural Preasna, raionul Lehliu. Acestui tip de taraf uneori i se adaogă alte instrumente populare ca : nai, fluer, cobză, chitară, trompetă etc.

Pe lîngă o seamă de fenomene demne de remarcat ca : promovarea soliștilor tineri, înmănuncherea cîntecelor în „suite" bine alcătuite, desgroparea unor melodii de cîntece și jocuri din folclorul local valoroase și interesante, ceea ce ne-a părut demn de luare aminte este faptul că unii șefi de taraf — ca de pildă șeful tarafului Casei de cultură Giurgiu — ne-au demonstrat că pot prelucra folclorul interesant și artistic, dîndu-i astfel potențe de expresie noi, la înălțimea gustului mereu crescînd al omului nou, contemporan.

Dintre cele 19 orchestre populare care ne-au încîntat, cîteva se situează în primele rînduri : orchestra populară a caselor de cultură Slobozia, Giurgiu și Clejani-Videle. Cred că și în acest sector pot crește exigențele în privința repertoriului, calității interpretării, purității stilului, ținutei exterioare, calității instrumentelor.

Călușarii din Comuna Frumoasa

Echipele de dansuri, 39 la număr, au sugerat același caracter de masă ca și celelalte formațiuni. Dacă altă dată o echipă de 10—12 perechi era considerată numeroasă, astăzi acest număr este considerat mic — media numărului perechilor, de data aceasta depășind cifra de 20.

În ce privește vîrsta dansatorilor, s-au prezentat elemente începînd cu Valeriu Chiran de 4 ani, Ionel Zlate de 6 ani și ajungînd la interpreți de maturitate. Patru generații — unite de același elan, născut din viața nouă, transfigurat de aceeași tinerețe și încredere în viitor.

Pe lîngă dansul autentic popular local, *dansul cu temă* a fost și el prezentat și promovat cu îndrăzneală și curaj. Echipa Casei de cultură Zimnicea și echipa din Fundulea ne-a dovedit aceasta. Credem că aceste încercări lăudabile trebuie sprijinite și încurajate. Ajutorul specialiștilor trebuie să intervină neîntîrziat.

Echipa de dansuri de copii din Alexandria a dovedit încă odată că un instructor bine pregătit poate realiza lucruri deosebit de frumoase cînd se atașează colectivului.

Cred că paleta dansurilor trebuie îmbogățită prin promovarea mai susținută a dansurilor locale. Prea mare frecvență au avut : hora, sîrba, brîul, geamparalele... Elanul interpretativ al dansatorilor participanți a culminat cu strămoșescul dans al Călușarilor, interpretat de cele patru generații ale colectiviștilor din Frumoasa, raionul Zimnicea.

Costumul popular al regiunii Bucureşti a reînviat ca prin minune. Nu ne-am închipuit cîtă bogăție în culoare, țesătură, croială, elemente decorative există încă în costumul acestei regiuni.

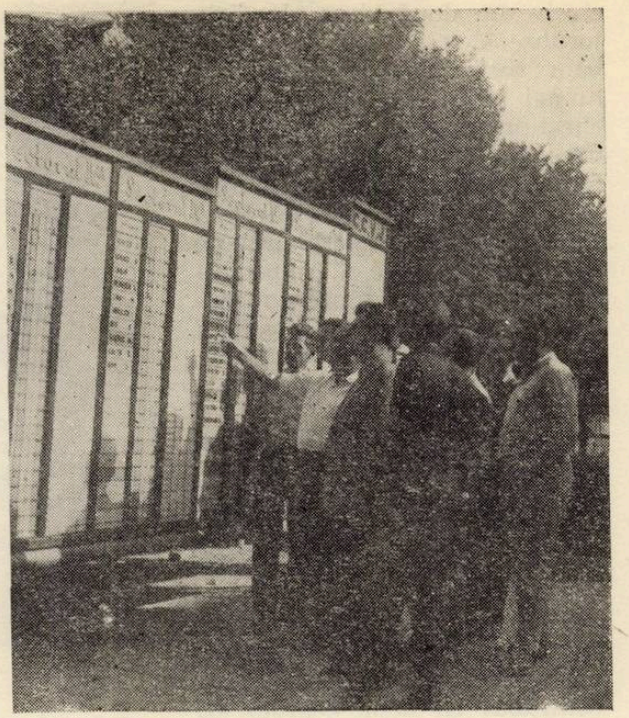
Nu putem să nu remarcăm extinderea formațiunilor de fanfară. Exemplul fanfarei G.A.C. Ceacu, gospodărie multimilionară de a cărei ospitalitate un grup de compozitori ai Uniunii noastre s-a bucurat din plin, cred că trebuie urmat.

Impresionant a fost, pentru regiunea noastră, numărul mare de formațiuni de fluerași și cavale. Majoritatea sînt tinere și interpretează la unison. Formația care a impresionat în mod deosebit prin nivelul artistic atins, prin folosirea unor elemente de polifonie, ostinato-uri și pedale a fost cea din Dobroteşti, raionul Roşiori.

Această măreață sărbătoare a creației artistice populare, prăznuită de omul nou, erou în munca și arta sa, a prilejuit manifestarea dragostei fierbinți a poporului muncitor, închinată Partidului nostru, înfrățirii între popoare, luptei pentru pace.

Pe meleaguri hunedorene

Pentru a cunoaşte direct viaţa oamenilor muncii, un grup de compozitori format din : Radu Şerban, Vasile Veselovski, Zaharia Popescu, Aurel Giroveanu, Liviu Ionescu şi George Derieţeanu au făcut în regiunea Hunedoara o vizită de 10 zile. Cu această ocazie au vizitat mine, fabrici, uzine, şantiere şi gospodării colective, au cunoscut locuri memorabile din trecutul de luptă al comuniştilor din Valea Jiului, au cunoscut îndeaproape viaţa culturală a regiunii, minunatul folclor muzical al pădurenilor, viaţa nouă a satelor şi oraşelor acestei regiuni, omul nou care îşi dăruieşte simplu şi eroic toată puterea de muncă şi creaţie construirii socialismului. Iată cîteva din bogatele impresii ale compozitorilor, culese din această călătorie.



Petroşani în faţa panoului de onoare.

Liviu Ionescu

Chiar din prima zi am putut vedea fermecătoarea Vale a Sebeşului, drumul spre Oaşa şi pitorescul sat Şugag, Valea Topliţei cu satele Topliţa şi Dăbîca iar către sfîrşitul călătoriei am văzut bătrînul sat Gîrbova. Peste tot am simţit pulsînd viaţa nouă a satelor pe de-a-ntregul colectivizate. În Şugag şi la Săsciori am ascultat o echipă de fluieraşi şi pe iscusita cîntăreaţă populară Maria Cuteanu al cărui autentic accent local ne-a cucerit.

Nu pot să nu amintesc de frumuseţea drumului de întoarcere, de la Petroşani la Călan, cu perspectiva vîrfurilor Retezat şi Zănoaga, pe care le-am admirat. Strecurîndu-ne printre Munţii Vîlcanului şi însoţiţi din cînd în cînd de apa Streiului, am trecut prin satele cu o poetică toponimie ca : Pui, Livadia, Ohaba-Ponor, Ohaba de sub Piatră, Sîntămăria Orlea etc.

De asemenea ne-a impresionat feerica privelişte a oraşelor muncitoreşti de pe Valea Jiului, văzute noaptea de pe terasa hotelului „Stîna lui Rus“ (un complex modern construit în Munţii Parîngului la 1200 m. altitudine).

Am avut ocazia de a vedea locurile în care muncitorimea din Hunedoara a luptat împotriva tiraniei şi exploatării, în Valea Jiului, denumită atunci „Valea plîngerii“. Cu adîncă emoţie am privit locul masacrului muncitorilor mineri de la Lupeni (1929). Aici, de pe dealurile înconjurătoare au tras jandarmii în miile de muncitori baricadaţi în mine şi în uzina electrică, pe a cărei uşă se găsesc şi azi urme de gloanţe.

Am văzut în curtea minei graficul întrecerilor socialiste. Minerii, prin munca lor neobosită, se află cu sarcinile de plan realizate. Pe un frontispiciu am putut citi lozinca : „Gîndeşte-te, creează şi luptă pentru nou“.

Într-adevăr, noul este prezent pretutindeni. Îl găsim în condiţiile de muncă, în producţia de cărbune şi oţel — care creşte mereu —, în instalaţiile ultramoderne ale laminoarelor Blooming, ale termocentralelor, halelor noi şi marilor construcţii. Noul domină în tot ce am văzut în combinatul siderurgic Hunedoara şi este exprimat cu prestanţă prin : furnalul de 1000 m.c., coxeria cu noile ei baterii, staţiunea de amalgamare şi ingenioasele răcitoare, în oţelăria Martin cu impresionantul ei cuptor de 600 m.c. cu formidabilul ei sistem de încărcare prin cupe ce se introduc în gura incandescentă a cuptorului deschis.

Grija partidului şi guvernului faţă de oamenii muncii şi con-

diţiile lor de viaţă le-a asigurat sute şi mii de apartamente. Am văzut noul oraş muncitoresc al Hunedoarei (construit ceva mai departe pe dealul Chizidului), Uricani — pe Valea Jiului, — de asemenea noul orăşel din Călan ; cartierele de blocuri noi din Petroşani şi Lupeni, şi Petrila. Am putut admira şcolile noi (Institutul minier de la Petroşani, uriaşul complex şcolar la Hunedoara) cu numeroase săli de clasă ; teatrele, cinematografele, magazinele elegante din parterele noilor blocuri, restaurantele moderne etc.

Toate aceste locuri vădesc grija faţă de om şi modul nou de viaţă în Republica Populară Romînă.

Aurel Giroveanu

Ceea ce m-a impresionat în mod deosebit în cursul acestei călătorii de documentare a fost vizita în minele de aur de la Brad. Am intrat în galerii pînă la punctul unde se găsesc filoanele de aur încrustate în stîncă. Îmbrăcaţi cu echipamentul de protecţie, am ajuns cu vagonetele minuscule în lungile galerii („orizonturi") pînă la „colivia" cu care am coborît în adînc. Am văzut la locul de muncă — după ce ne-am căţărat pe un puţ lung de 8 m., foarte îngust — cum se extrage minereul aurifer din care se obţin abia 2—3 grame de aur la un vagonet. Am văzut şi cîteva bucăţi de minereu în petale de aur de o rară frumuseţe.

Am vizitat apoi instalaţiile de spălare şi presare de la Gura-Barza (şteampurile), de o impresionantă măreţie.

La ultramodernul laminor de sîrmă de la Hunedoara, unde munca este în largă măsură automatizată, am văzut tineri de 19—20 de ani, proaspeţi absolvenţi ai şcolilor profesionale manevrînd cu abilitate relee ale staţiunilor de comandă.

Aceşti tineri au preocupări multiple, ei sînt mari iubitori de pictură, gravură, literatură, teatru şi muzică. Ne-au primit cu bucurie şi ne-au întrebat ce avem pe „şantierul" de creaţie. Am luat parte la cîteva reuniuni ale acestor tineri. Fiecare petrecere s-a încheiat cu un dans popular local *(De doi* sau *Învîrtita)* în care tinerii şi-au arătat toată măiestria în interpretarea folclorului hunedorean.

Zaharia Popescu

Am fost martorii unui eveniment cultural deosebit : serbarea a 40 de ani de existenţă a corului muncitoresc din Călan.

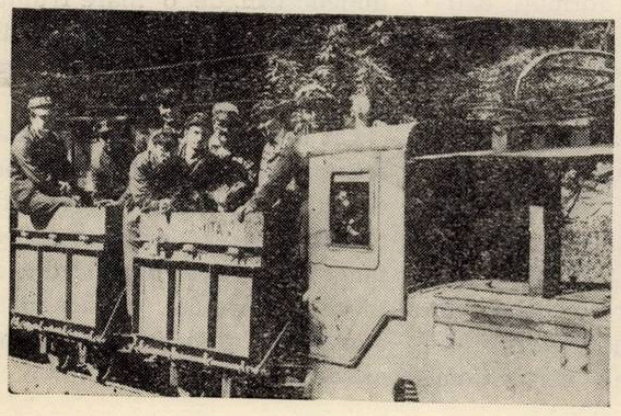
Corul mixt alcătuit din 120 de persoane, acompaniat de o mică orchestră, a executat un program de cîntece ale compozitorilor Sabin Drăgoi, Florin Comişel şi Gheorghe Derieţeanu şi unele prelucrări ale compozitorului hunedorean Ion Munteanu.

Am fost impresionaţi de vocile frumoase ale coriştilor (majoritatea muncitori furnalişti, coxari sau muncitori din halele pendinte), am remarcat pe tînărul dirijor Hermann Roth care dovedeşte muzicalitate şi bun gust atît în alegerea repertoriului cît şi în interpretare.

Cîteva zile mai tîrziu, pe stadionul oraşului muncitoresc din Călan, a avut loc, într-o atmosferă entuziastă, aniversarea bătrînului cor muncitoresc al furnaliştilor călăneni.

Cei mai vîrstnici solişti, care au cîntat în această formaţie de la înfiinţarea ei, au primit emoţionaţi insignele pentru „Merite culturale" şi „Corist fruntaş", insigne decernate de către Comitetul pentru artă şi cultură al R.P.R. şi C.C.S. Şi-au mai dat concursul, alături de corul sărbătorit, şi alte formaţii (Corul combinatului siderurgic din Hunedoara, orchestra populară I.C.S.H., echipe de dansuri etc.).

Serbarea ne-a lăsat o impresie de neşters prin pasiunea pentru muzică, talentul şi hărnicia acestor echipe de amatori, care aşteaptă să le dăruim creaţii din ce în ce mai valoroase.



La monumentul eroilor minieri

Radu Şerban

Printre altele, am vizitat oraşelul minier Ghelar, principalul centru de extracţie a minereului de fier folosit de combinatul Hunedoara. Acest uriaş zăcămînt este cunoscut din vremuri străvechi. La intrarea unuia din „orizonturi" se văd urme de exploatare la suprafaţă. O „tabula" în limba latină confirmă că Romanii, în timpul dominaţiei lor asupra Daciei, aveau aici un important centru de fabricare a armelor. Adevărata viaţă a acestei aşezări miniere a început abia după eliberare, cînd mina a fost modernizată, introducîndu-se mijloace de exploatare mecanizate. Viaţa socială şi culturală a oraşului s-a ridicat. Există azi la Ghelar un spaţios şi elegant club muncitoresc, blocuri, şcoli, cămine, spital şi o frumoasă şcoală profesională.

Am coborît în mina din Ghelar, unde am putut vedea munca încordată a minerilor în abataje. Am văzut efortul acestor bravi muncitori de a asigura o producţie de minereu din ce în ce mai mare şi de bună calitate. De aici, din fundul minei începe să se realizeze măreaţa lozincă ce stă la temelia ţării noastre : „să dăm patriei mai mult oţel".

Sînt fericit că am putut vedea munca plină de abnegaţie a minerilor şi oţelarilor. Este de datoria noastră, a compozitorilor, să le cîntăm faptele măreţe.

George Derieţeanu

Cunosc regiunea Hunedoara de mai mulţi ani. Am revăzut-o acum cu bucurie şi emoţie. O găsesc înnoită şi din ce în ce mai frumoasă. De fiecare dată cînd vin aici constat dragostea şi permanenta preocupare pentru artă a oamenilor muncii. Se acordă o deosebită atenţie ridicării nivelului cultural al regiunii şi se stimulează creaţia lucrărilor muzicale şi literare inspirate de realităţile vieţii noi, realităţi specifice acestor locuri.

Se acordă multă importanţă valorificării folclorului muzical local, acestui minunat tezaur care, prin grija comitetului de artă din Hunedoara şi a organelor de resort (Casa regională a creaţiei populare Deva) este adunat şi publicat în caiete de prelucrări corale. Scopul publicării lor este de a asigura celor peste 300 de formaţii artistice de amatori care activează în regiune, un repertoriu adecvat şi specific. Un prim caiet a şi apărut, un altul se află în pregătire. Nivelul acestor formaţii corale şi instrumentale este ridicat. Am remarcat corurile din Poiana, Săsciori şi Dobra şi ale caselor de cultură din Alba Iulia şi Haţeg. Dintre formaţiile sindicale : corul Combinatului siderurgic Hunedoara (laureat al celui de al VI-lea concurs al artiştilor amatori), corul furnaliştilor din Călan şi corul minerilor din Petrila şi Lonea.

Numeroase fanfare — unele cu veche tradiţie —, orchestre de fluieraşi (Şugag, Jina — de mai multe ori finalistă şi premiată pe ţară), echipele de dansuri din Muncelul-Mic şi Lăpujul-Mare, (premiate în numeroase concursuri), vin să completeze bogata viaţă artistică a regiunii. Un stimulent în activitatea echipelor de amatori a fost şi recentul concurs local „Pe plaiuri hunedorene".

În această vizită am luat contact mai temeinic cu valorosul dialect muzical al regiunii. Ne este cunoscut interesul purtat acestui „filon de aur muzical" de către folcloriști ca : Popovici I. (Die dialekte der Muntener und Padureni in Hunyader Komitat, Halle (1905). Sabin V. Drăgoi (500 melodii poporale culese după auz (1925), Béla Bartók (Der musikdialekt der Rumänien von Hunyad (1920 — Budapesta) şi regretaţii Emil Riegler Dinu şi Ilarion Cocişiu. De asemenea, Institutul de Folclor şi Academia R.P.R. a organizat culegeri în anii 1950, 1954 şi 1955 (remarcabilă în această serie de publicaţii este monografia satului Bătrîna). Aceste contribuţii trebuie continuate pentru valorificarea vastului folclor hunedorean, de o mare frumuseţe, material ce ar putea constitui o preţioasă sursă de inspiraţie pentru compozitori.

Cît de fecundă a fost această documentare în regiunea Hunedoara se va vedea în creaţiile noastre în care dorim să reflectăm, la un nivel artistic din ce în ce mai ridicat, viaţa nouă a oamenilor muncii, constructori ai socialismului.

Însemnări despre muzica de cameră a lui D. Șostakovici

de ANATOL VIERU

Șostakovici este cunoscut mai ales ca autor al celor douăsprezece construcții gigantice care sînt simfoniile sale. Publicul larg îl vede în înalta postură de tribun, pledînd prin muzică marile cauze ale umanității contemporane; compozitor-cetățean, observator și participant pasionat la istorie, cronicar în cel mai înalt și mai artistic sens al istoriei spirituale a Uniunii Sovietice, iată ce e în primul rînd Șostakovici.

Atunci ce loc are muzica de cameră în creația acestui compozitor prin excelență simfonist?

Examinînd cronologia creației lui Șostakovici afli un număr impozant de lucrări aparținînd genului de cameră; ele se desfășoară pe toată întinderea activității sale — incluzînd chiar anii de război. Prin urmare creația sa de muzică de cameră are un caracter permanent și nicidecum ocazional (în sensul mic al cuvîntului); apropiindu-te de ea constați că reprezintă o modalitate de expresie foarte importantă pentru Șostakovici. În bună măsură muzica de cameră „dublează" creația simfonică, formînd ca și la Beethoven un ciclu separat, o lume deosebită care reflectă la scara ei marile perioade de creație, cu preocupările generale de expresie ce le caracterizează. În simfonii se vorbește mai clar, mai tare, mai simplu, în arcuri mai pronunțate; în muzica de cameră — mai în detaliu, mai nuanțat, uneori mai intim și nefiind preocuparea de podiul concertului, compozitorul își permite un flux al expunerii mai spontan, o notație mai liberă a sentimentelor sale.

Nu poate fi vorba bineînțeles de un „alt" Șostakovici, de o altă lume de idei ci de o lume mai intimă; aci dispare rampa iar conversația dintre ascultător și compozitor se duce în imediată apropiere.

Muzica de cameră a lui Șostakovici place înainte de toate prin sinceritate, prin caracterul ei spontan; această muzică este realmente de cameră și nu se obține prin simplificarea planurilor mari, prin refotografierea frescei la dimensiuni de miniatură. Cînd vorbim de sinceritate într-un asemenea caz, avem în vedere nu o confesiune minoră cu rezonanțe sentimentale.

În această muzică totul e natural, începînd chiar cu necesitatea interioară de a o practica. Cîndva Șostakovici declara că a început a scrie primul cvartet de coarde aproape în șagă (azi el e autor a opt cvartete !); probabil că în acel moment, necesitatea de a intra în lumea cvartetelor de coarde era pentru autor mai clară decît chiar conținutul pe care dorea să-l toarne în aceste tipare.

Șostakovici este foarte personal; prin cîteva trăsături (specifice de cameră) el creionează o situație, comunică un sentiment; îl recunoști îndată, după cîteva măsuri, și aceasta nu doar prin melodie, ci și prin armonie, ritmică, factură instrumentală, prin felul său specific de a nara.

Din primele lucrări compozitorul vădește simțul înăscut al muzicii de cameră; el merge drept la țintă creîndu-și o modalitate proprie de expresie, care fără a străluci prin noutate în tratarea micilor ansambluri de cameră, rămîne nu mai puțin — foarte personală. Totodată, bine înțeles, ea se întemeiază pe cele mai solide tradiții ale muzicii clasice.

★

Între cele peste o sută de opusuri ale lui Șostakovici, lista lucrărilor de cameră este și ea lungă. Nu le vom trece însă pe toate în revistă — fiindcă articolul de față se mărginește doar la cîteva notații pe marginea unora dintre ele.

Muzica pentru pian cuprinde în afară de două sonate, două mari cicluri. Primul este format din 24 preludii. Lucrare timpurie (op. 34), ea este însă tipică și reprezentativă pentru Șostakovici; s-a dovedit a fi foarte viabilă, impunîndu-se temeinic în viața de concert.

În preludii impresionează simplitatea cu care-și realizează compozitorul, ideile. Preocuparea de pianistică pare inexistentă; Prokofiev, dimpotrivă, se străduia să găsească pentru fiecare piesă de pian o formulă originală, specific pianistică și nu este exclus că pornea deseori tocmai de la asemenea alcătuiri de factură strict pianistice; oricum, el recomanda celor ce vor să scrie un concert pentru pian să adune mai întîi „material", adică structuri pianistice, urmînd ca acestea să fie însăilate sau numai introduse în piesa mare. Șostakovici pare să fie departe de o asemenea intenție. Totuși muzica lui de pian sună foarte bine, nu rămîne în afara specificului instrumentului, este pianistică fără a fi căutată. Trebuie văzut aci și un aspect negativ (uneori o lipsă de interes) și unul pozitiv („nepianismul" duce uneori la o pianistică nouă în afara convenției) — în orice caz acesta e un fel de a fi al muzicii lui Șostakovici, o caracteristică.

Ceea ce atrage atenția în aceste 24 de preludii este unitatea într-o diversitate împinsă cu curaj foarte departe; diversitate de planuri — uneori

foarte centrifuge, îngemănări de aspecte prinse parcă, din stiluri diferite — chiar contrarii. Un preludiu poate fi „punerea în cadru" a unui cîntec fluerat pe stradă de niște tineri, altul are intonațiile arhaice de bîlină rusească ; cel în mi bemol minor, fără a merge spre concret, înalță într-o singură pagină de muzică un puternic sentiment tragic, pe cînd un alt preludiu reflectă neoclasicismul unui pasionat iubitor al lui Bach. Toate împreună formează însă o lume; varietății lor centrifuge îi este opusă o forță de tragere spre centru și mai puternică: în mijlocul lor există un erou liric, un „eu" puternic și unitar care le percepe pe toate unificîndu-le pe plan muzical; „obiectele" rupte din viață se sintetizează pe un plan liric-muzical superior. Această metodă de creație (care la Șostakovici are un caracter evident intuitiv, dar perseverent, fiind totuși conștient căutată în multe lucrări importante) este o metodă dificilă ce merge adesea pe firul nevăzut care desparte realitatea de reflectarea ei; ea este legată de psihologism, de lirism indirect, de parodie, șarjă și alte asemenea mijloace de a contura imaginea muzicală; ea necesită din partea creatorului un caracter pasionat, o intensă participare afectivă, mult curaj artistic și o mare siguranță de gust și psihologică, un ascuțit simț al teatrului, o putere deosebită de a trece rampa, de a convinge — calități pe care Șostakovici le are în cel mai înalt grad. Și, ceea ce poate părea uneori clișeu, este un lucru foarte greu de imitat; ca dovadă stă faptul că mulți din cei ce vor să-l imite pe Șostakovici calcă deseori pe alături; mai mult chiar, maestrul însuși convinge deplin (și atunci te pătrunde adînc în suflet) numai atunci cînd întrunește toate aceste coordonate.

Executarea unui trio de Șostakovici în sala mică a conservatorului din Moscova: David Oistrah la vioară, Sviatoslav Knușevițki la violoncel și autorul la pian.

Foarte deseori aceste piese se cîntă și izolat, sau în grupaje de cîteva preludii după bunul plac al interpreților ; unele dintre ele au fost transcrise și pentru orchestră. Impresia cea mai puternică poate fi însă căpătată la o execuție integrală; aceasta ne dă perspectiva din care putem privi toate raporturile interioare ale acestei unitare și disparate lumi, pline de viață, de mișcări, de gesturi și de meditație.

Cu totul pe alt plan se desfășoară cele 24 preludii și fugi op. 87 scrise în 1951. Acest amplu ciclu constituie o ofrandă marelui Bach la bicentenarul morții sale. Nu se poate vorbi aci despre o pastișă a stilului Bach și chiar elementele de stilizare nu sînt hotărîtoare. În această lucrare stilul lui Șostakovici este deplin cristalizat ; îl poți recunoaște din cîteva măsuri și asta nu numai în preludii, ci și în fugi, acolo unde polifonia este severă.

Compozitorul se simte în largul său atît în preludii cît și în fugi; aceasta din urmă este pentru el o formă vie, care nu-l silește nicidecum să pastișeze; în ea compozitorul se desfășoară liber atît melodic cît și ritmic și ca factură lineară (și uneori armonică !). Cu toate acestea, în ansamblu preludiile sînt mai realizate decît fugile. În fugi există uneori lungimi provenite dintr-un respect prea mare pentru forma academică, pe care însă Șostakovici nu o mai umple cu acea bogăție de strette și contrapuncte răsturnabile ca la Bach, strette și interludii care se înnoiau ca expresie în mod uimitor la fiecare nouă ipostază. *) În preludii, Șostakovici simte de minune corelația dintre materialul muzical și dimensiunile întregului, cu alte cuvinte *timpul* este în întregime acoperit de densitatea muzicii; timpul nu lîncezește, acțiunea nu trenează. Aceste preludii sînt mai ample decît cele din op. 34 și, fiind integrate într-un ciclu polifonic, se supun de obicei unei unități de mișcare sau unei figurații pianistice și tematice riguroase; cu atît mai mare este admirația ascultătorului: ele rămîn spontane, libere în severitatea lor, aerate în forma lor compactă.

Șostakovici găsește de minune corelația organică dintre preludii și fugi; multe din fugi urmează „attacca" după executarea preludiului; autorul posedă într-un grad extraordinar simțul continuității și al contrastelor în cicluri. Atunci cînd fuga contrastează cu preludiul, ea este admirabil pregătită (de ex. cea în mi major) ; cînd ea continuă preludiul, fără a con-

*) Astfel după fuga în Re major, de o vervă și spontaneitate încîntătoare, cea lentă în si minor pare foarte lungă ; deși muzica este bună în fiece clipă, lungimea nu se justifică prin materialul și țesătura polifonică folosite. La fel, fuga în fa diez minor, care altminteri este extrem de expresivă prin structura modală și prin coda ei de adîncă reculegere.

trasta, aduce neapărat şi un element nou, o împrospătare mult aşteptată.

Apoi cît de frumoase sînt mai toate codele preludiilor şi fugilor ! Cred că s-ar putea studia acest aspect al creaţiei lui Şostakovici, într-atît de diverse, expresive şi inedite sînt soluţiile găsite de el. De altfel, mulţi compozitori moderni au excelat în această privinţă ; e suficient să citäm exemplele strălucite ale lui Stravinsky, Berg, Prokofiev, Bartók.

Despre fugi s-a vorbit mai sus aşa că am avea doar cîte ceva de adăugat în acest articol care îşi ia libertatea de a nota impresii bazate pe o cunoaştere apropiată, fără însă a cita exemple şi care îşi îngăduie a generaliza fără a sistematiza muzicologic trăsăturile creaţiei lui Şostakovici. Trebuie notată pregnanţa temelor de fugă ale lui Şostakovici ; fugile se integrează în lumea lui Şostakovici, începînd chiar de la enunţarea temei, iar cînd aceasta mai e ambiguă, contra-subiectul, expunerea fugii o atribuie de îndată acestei lumi. Cum am arătat mai sus, opusul 87 este scris în perioada de maturitate, cînd Şostakovici simplificîndu-şi limbajul, l-a cristalizat la extrem ; cînd limitîndu-şi parcă sfera de reflectare la un număr principal de teme, adînceşte considerabil pătrunderea în realitate ; de aceea el se poate contura în chiar subiectele de fugă. Mai mult, el are comun cu Bach acel simţ al tonalităţilor, care face ca *Re* majorul de exemplu să trezească un anumit domeniu tematic, *si* minorul altul, *do* majorul un domeniu foarte diatonic etc. etc. E interesant de văzut corespondenţa preludiilor de aceeaşi tonalitate în cele două cicluri op. 34 şi 87 ; (spre exemplu incisivul re bemol major în măsura 3/4 are un caracter evident înrudit în ambele cazuri).

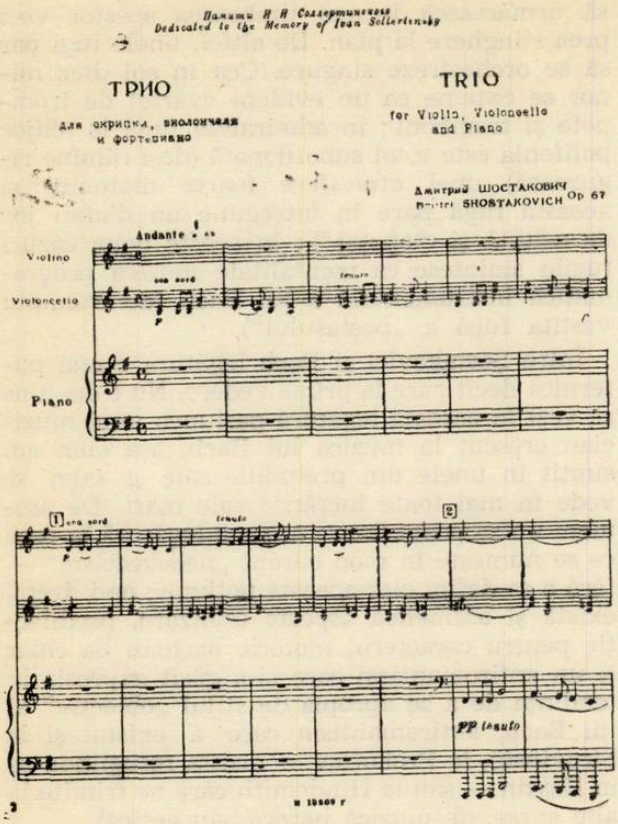
Ţine ciclul de preludii şi fugi al lui Şostakovici de genul muzicii de cameră ? Nu este cazul unei discuţii didactice în această privinţă. Ascultînd „clavecinul bine temperat" al lui Bach, ne despuiem de orice predispunere spre ceea ce a denumit mai tîrziu epoca clasică şi romantică „atmosferă de cameră" ; dorinţa noastră este de a auzi muzica fugilor în deplina ei claritate, cerem personalităţii interpretului să se ascundă, lăsînd muzica să cînte şi să vorbească ea însăşi ; de asemenea nu avem preocupări de rafinament timbral, decît în măsura în care el poate ajuta la o mai distinctă auzire a vocilor atît de expresive din fugile lui Bach.

Fugile lui Şostakovici rămîn şi ele într-un sens în afara muzicii de cameră şi chiar în afara pianisticii ; dar din alt motiv : ele tind puternic spre orchestră. Preludiul şi fuga ultimă în re minor sînt în mod evident mai mult lucrări de orchestră ; aci severitatea expunerii polifonice este total subordonată, ba chiar uitată, în detrimentul marilor creşteri orchestrale. De asemenea în preludiul *Mi* major simplitatea scriiturii pianistice poate fi înţeleasă ca transpunerea unor timbre solistice de orchestră şi este de dorit ca pianistul, cîntînd acest preludiu, să urmărească tocmai timbrarea acestor voci prea stinghere la pian. De altfel, unele fugi par să se orchestreze singure. Cea în sol diez minor se expune ca un evident cvartet de trompete şi tromboni ; în admirabila fugă la major polifonia este total subordonată (deşi rămîne riguroasă) unei *atmosfere* foarte diatonice şi această fugă pare în întregime un diafan joc de celestă şi clopoţei *) ; în aceste două cazuri fugile amintesc ca mentalitate muzica programatică instrumentală a lui Bach (de exemplu vestita fugă a „poştaşului").

Între Şostakovici şi Bach legătura e mai puternică decît pare la prima vedere. Nu e deajuns să vezi în această legătură pasiunea unui muzician crescut la muzica lui Bach, aşa cum am simţit în unele din preludiile sale şi cum se vede în mai toate lucrările sale mari. De asemeni nu se poate limita această legătură la ceea ce se numeşte în mod curent „neoclasicism" — fără a se defini clar această noţiune ; ce-i drept, există şi asemenea aspecte (stilizare, predilecţie pentru caracterul motoric bachian ba chiar şi un antiromantism care şi-a găsit expresia în tendinţa de a se apropia de stilul „obiectiv" al lui Bach, antiromantism care a existat şi la Stravinski, la Prokofiev — acesta refugiindu-se în Haydn — sau la Hindemith care ne trimite la alte surse, de muzică barocă sau gotică).

Între Şostakovici şi Bach există o legătură mai adîncă care nu se exprimă neapărat prin asemănarea exterioară a muzicii. Este vorba de discursul muzical ; la Şostakovici el sparge adesea carura curentă a muzicii simfonice de la Haydn încoace ; de asemeni, nu însăilează leitmotive de tip wagnerian într-un flux continuu, ci realizează curgerea continuă prin mijloace de desfăşurare, şi agogice, înrudite cu ale lui Bach şi pe care muzicologia sovietică le-a analizat în detaliu denumindu-le cu un termen modest dar precis caracterizat ştiinţific *desfăşurare liberă* („Svobodnoe razviortîvanie"). Exemple de asemenea desfăşurare le constituie toate adagio-urile lui Şostakovici. Adeseori observăm (ca şi în suitele lui Bach de ex.) lungi fraze sau mai bine zis desfăşurări muzicale care încep cu un cap tematic foarte caracteristic, pe care însă muzica îl părăseşte de îndată în folosul unei desfăşurări libere şi continue, cu o mare libertate a discursului (în allegro, această curgere are un pronunţat caracter ritmico-motoric) ; toate elementele leit-motivice sînt fărămiţate la maximum sau neglijate pur şi simplu, muzica modulează prin diverse tonalităţi găsindu-şi încheierea abia într-o cadenţare fermă la cealaltă extremă a ei (acest lucru era tipic şi pentru forma de sonată primitivă, care pornea de la o primă temă caracteristică — mai deseori chiar un cap de temă — desfăşurîndu-se apoi liber, „necaracteristic" — modulînd la dominantă şi încheiu-

*) În fuga La major nu există din această cauză modulaţii, clopoţeii deplasîndu-se *dintr-o dată*, în totalitatea lor, dintr-un acord într-altul, dintr-o tonalitate în cealaltă.



du-se la cealaltă extremitate a expoziției printr-o concluzie bine conturată atît tematic, cît mai ales armonic — cadențial).

★

Șostakovici a scris mai multe lucrări pentru diferite instumente de coarde cu pian. La București este cunoscută de exemplu sonata sa pentu violoncel și pian. Ne-au cîntat-o Rostropovici și Safran.

Două din lucrările sale cele mai importante sînt Trioul și Cvintetul, asupra cărora am dori să ne oprim.

Trio pentru vioară, violoncel și pian op. 67 a fost scris în 1944 la scurtă vreme după moartea criticului I. Sollertinski și închinat de autor memoriei acestui mare și apropiat prieten al său. Fără îndoială, lucrarea depășește prin semnificația sa tragică durerea personală.

În muzica rusă există tradiția trio-urilor funebre. Trio-ul lui Ceaikovski a fost închinat memoriei lui N. Rubinstein ; conținutul lucrării evoca cu adîncă tristețe viața și personalitatea prietenului compozitorului. De asemeni trio-ul lui Rachmaninov a fost închinat unui mare prieten la moartea acestuia.

Șostakovici, precum se vede, continuă această tradiție. Dacă e să alegem între aceste lucrări trebuie să spunem că preferăm Trio de Șostakovici. Acum 10—15 ani ar fi fost greu să spunem acest lucru din mai multe motive ; întîi pentru că muzica clasică era fetișizată nesupor-

tîndu-se măcar ideea comparării unei lucrări contemporane cu acelea ale maeștrilor anteriori ; în al doilea rînd, timpul crează o perspectivă obiectivă asupra valorilor artistice și această preferință a uneia sau altei lucrări se poate justifica.

Admirăm intensitatea și laconismul acestei lucrări, precum și modul magistral, prin care, încă odată, Șostakovici izbutește să găsească unitate unor planuri atît de diferite, impregnîndu-le totodată de un copleșitor tragism. Scherzo-ul beethovenian se desfășoară cu o iuțeală cinematografică, dintr-o răsuflare ; chaccona se trage din muzica veche — o emoționantă evocare lentă a coardelor se desfășoară pe blocurile de piatră al acordurilor pianului ; finalul deslănțuie un șabaș îndrăcit de dansuri, un fel de walpurgie orientală acoperită de strigăte de durere și gemete intensificată pînă la descompunerea totală a ritmului. Introducerea și coda își corespund dînd și ele unitate lucrării.

În această piesă există o mare eficiență a sonorității, direct proporțională cu simplitatea mijloacelor. Șostakovici imaginează întotdeauna factura muzicală pentru formația instrumentală căreia se adresează ; în bună măsură formația aleasă are un caracter stimulator îndreptîndu-i eforturile într-o anumită direcție, nu însă atît de stimulator ca la Stravinski sau Bartók care încearcă să smulgă cît mai multe posibilități tehnice și aspecte sonore inedite ale instrumentelor respective. Sonoritatea trio-ului (ca și a cvintetului sau cvartetelor) este amplă ajungînd cu mijloace simple la mari intensități ; totuși niciodată ascultătorul nu are impresia că e vorba de o orchestră redusă la trio așa cum se întîmplă de exemplu în cvartetul de Grieg ; lucrarea rămîne de cameră, specifică. Ca și un sculptor adevărat, compozitorul ține seamă de materialul în care lucrează, ba chiar se inspiră din forma blocului brut de marmoră pe care începe să-l dăltuiască.

Pianul este tratat foarte simplu și eficient atît în trio cît și în cvintete ; autorul evită discursul muzical îndelungat și stufos în registrul mediu ; sîntem departe de factura pianistică din lucrări de același gen de Brahms sau Fauré. El reduce partea pianului la o factură foarte simplă — uneori la două voci sau chiar la o singură voce — distribuind materialul cel mai adesea la registrele acut sau grav și evitînd registrul mediu care e prea neutru ca timbru pentru această muzică ; adeseori vibrațiile sonore ale pianului în aceste registre evocă direct xilofonul, piculina, contrafagotul, contrabasul, sau alte instrumente.

Simplitatea și eficiența sonoră sînt caracteristici generale în gîndirea instrumentală a lui Șostakovici, specifice nu numai muzicii sale de cameră ci și celei de orchestră. La primul contact cu marile partituri ale lui Șostakovici, muzicianul rămîne uimit de simplitatea și monotonia lor pentru ochi ; în Simfonia a VII-a de exemplu sînt zeci de pagini umplute cu pătrimi. A emite judecăți de valoare pe baza unui ase-

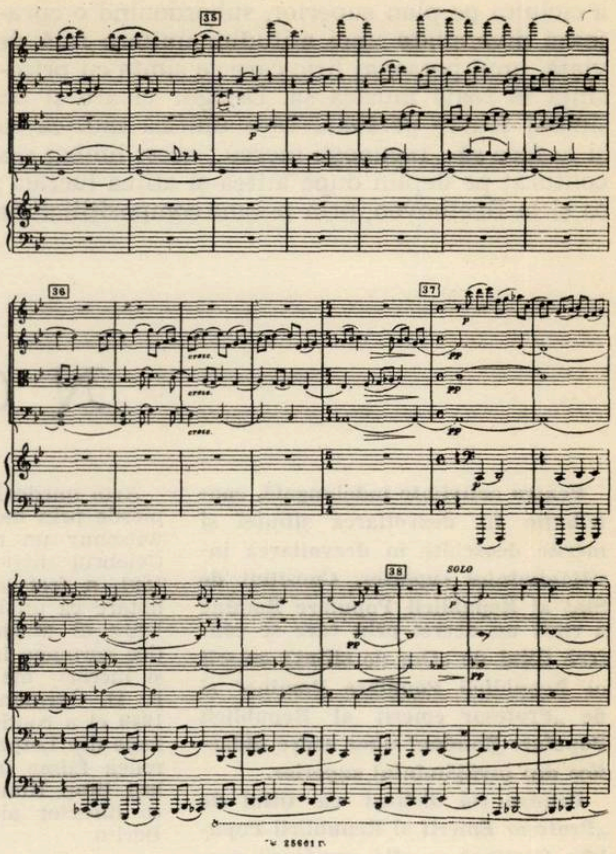
menea fapt, constituie o mare greşeală către care e predispus orice amator excesiv de grafică muzicală (înclinare răspîndită la mulţi muzicieni contemporani). În fapt muzica lui Şostakovici este simplă pentru ochi, dar adeseori complicată pentru ureche ; ea se petrece înainte de toate în timp şi mai puţin pe spaţiul vertical al facturii muzicale care rămîne mereu simplă în cele mai complicate partituri ale sale. În discursul orchestral al lui Şostakovici există o mare economie de timbre, se poate găsi chiar o dramaturgie judicioasă a timbrelor (în partea I-a a simfoniei a X-a găsim un exemplu strălucit al acestei economii şi al folosirii simple dar semnificative a timbrelor). Şostakovici a tins mereu să elimine elementele neesenţiale avînd ambiţia de a exprima cît mai simplu lucruri cît mai complicate ; la discuţiile de la recentul congres al compozitorilor sovietici, Şostakovici reproşa unei lucrări ample simfonice că are „prea multe note" şi adăuga că în orice piesă muzicală trebuie să existe „numai atîtea note cît e nevoie"...

Ascultînd muzica de cameră şi orchestrală a lui Şostakovici înţelegem că ea s-a născut direct pe partitură ; autorul nu pierde mult timp cu orchestrarea, ea limitîndu-se mai mult la „punerea în pagină" a unui material preconceput pentru ea.

Cvintetul pentru coarde şi pian (op. 57 scris în 1940) a constituit unul din marile succese publice ale creaţiei lui Şostakovici ; lucrarea a primit Premiul de Stat al Uniunii Sovietice şi a devenit probabil cea mai populară compoziţie de cameră a compozitorului. S-a spus de multe ori că, prin amploare şi adîncime, cvintetul ar putea fi considerat un egal al simfoniilor.

Conceput în cinci părţi el cuprinde două piese lente : p. II-a (fugă) şi a IV-a (intermezzo) ; muzica lentă, la Şostakovici este cele mai deseori plină de semnificaţii.

Fuga lentă din cvintet este una din paginile cele mai interesante ale lui Şostakovici atît prin expresie cît şi prin aspectele ei tehnice care dezvăluie o scriitură contrapunctică în acelaş timp severă şi ingenioasă. Principiul ei este foarte simplu : o temă perfect diatonică se expune în continuare pe mai multe trepte transpunîndu-se astfel în diferite moduri antice *). În faţa noastră se desfăşoară expuneri ale temei în diferite valori, repriza fugii la cvartetul de coarde îmbracă forma unui dublu canon sever. Ceea ce place în toate aceste artificii contrapunctice este dezinvoltura lor ; „bucătăria" tehnică este ascunsă ca întotdeauna în creaţia lui Şostakovici de naturaleţa expresiei. Încadrată între o primă parte (Preludiu tripartit) cu caracter variat şi întrucîtva ambigu şi o parte a III-a Scherzo de tip „avalanşă", *fuga* lentă se evidenţiază şi mai bine ca centru de greutate expresivă ; mişcarea de extremă încetineală, austeritatea aceasta monotematică favorizează cufundarea în meditaţie **).



De altfel, a spune că fuga reprezintă centrul de greutate al întregului ciclu, ar fi o afirmaţie nu întru totul exactă ; înţelesul ei se cere precizat. Fuga (totalmente „inactivă" şi meditativă) este întrucîtva o contrapondere a dinamismului din alte părţi ; dar lucrarea nu are centru de greutate sau, dacă vrem, acesta se găseşte în afara ei, în *corelaţia dintre părţi*, în *dramaturgie*. O primă parte cu caracter adesea bachian, o fugă lentă de antică severitate, un scherzo beethovenian cu rezonanţe din „Carmen", un intermezzo foarte rus, venind din Ceaikovski şi Taneev, un final de mişcătoare candoare se unesc pentru a caracteriza foarte bine *contemporaneitatea*. Este un mare păcat şi o metodă cu totul greşită de a judeca lucrările lui Şostakovici dintr-un punct de vedere estetizant, considerînd eclectism disparat ceea ce reprezintă putere de cuprindere.

Şostakovici este un mare autor de cicluri muzicale ; încăodată, în cvintet el găseşte o unitate

*) Acest principiu a fost reluat şi aplicat cu maximă consecvenţă mai tîrziu în prima fugă din ciclul de preludii şi fugi ; fuga în do major ; rămîne în aceeaşi tonalitate, fără nici un accident, trecînd însă prin toate modurile diatonice. Subiectul este reluat pe toate treptele ; gamei diatonice îi răspunde modul ionic devine mixolidic ; tema frigică, locridică ş.a.m.d. Astfel, rezultă o fugă perfect modală şi în acelaşi timp în întregime diatonică. Ravel ar fi fost încîntat de această lucrare atît de neimpresionistă, dar totodată atît de curată ca stil.

**) Prokofiev, care nega viabilitatea fugii în muzica zilelor noastre, admitea o singură excepţie pe care o denumea „magistrală" şi aceasta era fuga din cvintetul lui Sostakovici. Relatarea o deţinem de la A. I. Haciaturian.

a ciclului pe plan superior, subordonînd o curajoasă diversitate unei atitudini unitare față de viață, unui personaj liric care se simte cu prisosință în toată muzica sa. Desigur el are și un limbaj foarte personal care unifică muzica sa și te face să-l recunoști mereu ; acest limbaj s-a conturat pe deplin după atîtea și atîtea lucrări ; ca și la Beethoven, prin prisma compozițiilor de maturitate, toate lucrările anterioare sună în chip nou.

★

Au rămas în afara acestor notații cvartetele de coarde — în număr de opt — precum și muzica vocală de cameră, pe care poate le vom trece în revistă într-un articol viitor.

NOTE

Pentru activitate îndelungată, contribuție în dezvoltarea științei și merite deosebite în dezvoltarea învățămîntului superior, Consiliul de Stat al Republicii Populare Romîne a emis un decret prin care se conferă titlul de „Om de știință emerit al Republicii Populare Romîne" și de „Profesor emerit al Republicii Populare Romîne" unor cadre didactice din învățămîntul superior.

Printre cei distinși cu titlul de „Profesor Emerit al Republicii Populare Romîne" se află următorii muzicieni : prof. univ. Jean Bobescu, conf. univ. Silvia Căpățînă, prof. univ. Ion Chirescu, prof. univ. Antonin Ciolan, conf. univ. Madeleine Cocărescu, prof. univ. Cella Delavrancea, acad. Mihail Jora, prof. univ. Florica Musicescu, prof. univ. Iosif Prunner, prof. univ. Constantin Stroescu.

*

La concursul de compoziție muzicală dotat cu premiul „Regina Marie-Jose", desfășurat în Elveția sub patronajul postului de radio Geneva, premiul — unic și indivizibil — pe anul 1962 a fost acordat compozitorului romîn Anatol Vieru pentru lucrarea sa „Concertul pentru violoncel și orchestră".

La ediția din acest an a concursului care a suscitat un mare interes au fost prezentate peste 50 de lucrări ale unor compozitori din Europa și America.

*

Manolis Kalomiris, unul din întemeietorii școlii grecești de compoziție a încetat din viață în vîrstă de 79 ani. El a compus mai multe opere (Inelul mamei, Orient, Fecioara din Sparta, Zorile, Apele întunecate), trei simfonii, concerte, suite, lucrări de muzică de cameră. Timp îndelungat el a activat ca director și profesor la Conservatorul din Atena, formînd mai multe generații de muzicieni.

Arta muzicală din R. D. Germană pierde prin moartea lui Franz Konwitschny un muzician proeminent. Celebrul dirijor, născut în anul 1901, a fost larg cunoscut și peste hotare ca un interpret de mare valoare al muzicii clasice și romantice germane incluzînd de asemenea și lucrări ale compozitorilor din R. D. Germană. Începînd din anul 1949 el a condus orchestra Gewandhaus din Leipzig căreia a reușit să-i redea faima internațională. În același timp Konwitschny a activat și ca director al Operei de Stat din Berlin.

*

Noua înregistrare a oratoriului „Patimile după Matei" de Bach este considerată una din cele mai depline reușite artistice din cariera dirijorală a lui Otto Klemperer. Interpretarea cuprinde, alături de corul și orchestra Philarmonia, numele celebrilor cîntăreți Peter Pears, D. Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Walter Berry și Nicolai Gedda.

*

Părăsind conducerea Orchestrei simfonice din Boston, Charles Münch întreprinde, în fruntea orchestrei Naționale a Radioteleviziunii franceze, un lung turneu în Statele Unite. Succesorul său la pupitrul orchestrei din Boston devine dirijorul Erich Leinsdorf.

*

După ce a fost prezentată la Barcelona, în prima audiție mondială, sub conducerea dirijorului Eduardo Toldra — de curînd decedat — opera „Atlantida" de de Falla (terminată de Ernesto Halffter) a fost pentru întîia oară pusă în scenă la Scala din Milano. Cu toate scăderile libretului (absența calităților scenice), lucrarea este considerată de critica muzicală o apoteoză a creației lui de Falla. Interpretarea, de o înaltă ținută artistică, s-a datorat dirijorului Thomas Schippers și soliștilor Teresa Stratas, Giulietta Simionato și Lino Puglisi.

A încetat din viață compozitorul francez Marcel Delannoy, născut în anul 1898. Melodist prin excelență, el s-a afirmat ca un valoros creator în domeniul teatrului liric, scriind opere, opere comice și balete. Creația sa, în care se simt influențe ale cîntecului popular francez, mai cuprinde o simfonie, un concert pentru pian, un cvartet de coarde ș.a.

*

Opera „Omor în catedrală" de Ildebrando Pizetti, după o piesă de T. S. Eliot, a fost prezentată la Londra de ansamblul Sadler's Wells, sub conducerea dirijorului Colin Davis.

*

La începutul lunii noiembrie, a fost prezentată la Moscova o nouă lucrare a lui Aram Haciaturian — Rapsodia pentru vioară și orchestră.

*

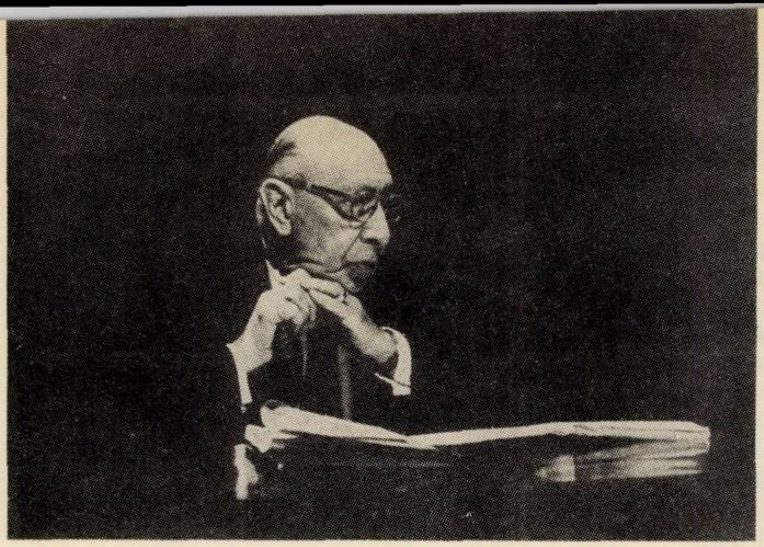
Zoltan Kodaly, care va fi sărbătorit cu ocazia împlinirii vîrstei de 80 de ani, lucrează la un nou concert pentru vioară și orchestră dedicat lui Yehudi Menuhin.

*

Mai mulți muzicieni al căror nume este bine cunoscut în întreaga lume au împlinit, în cursul ultimelor luni, vîrsta de 70 de ani : compozitorul italian Giorgio Federico Ghedini, muzicologul german E. H. Müller von Asow, violonistul ungur Joseph Szigeti, compozitorul și profesorul german Philipp Jarnach și muzicologul danez Knud Jeppesen.

*

Dintre lucrările muzicale noi, prezentate la Festivalul din Strasbourg în vara acestui an, critica muzicală franceză relevă Concertul pentru chitară și orchestră al compozitorului spaniol Maurice Ohana (inspirat din poezii de Garcia Lorca) și „Rapsodia dionisiană" de Henry Barraud



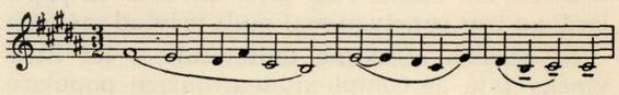
PROFILURI DE MUZICIENI CONTEMPORANI

Igor Stravinsky

de ZENO VANCEA

De curînd Igor Stravinsky a împlinit 80 de ani. Cu acest prilej a fost sărbătorit în întreaga lume, ca unul dintre cei mai mari compozitori contemporani. Nici unul dintre creatorii reprezentativi ai veacului nostru nu a avut o dezvoltare asemănătoare cu aceea a lui Stravinsky, în ceea ce privește schimbările neașteptate (de concepții estetice și de stil), salturile și contradicțiile. Fiind mereu în fruntea mișcării muzicale europene, încă din momentul memorabilelor prime audiții ale baletelor „Pasărea de foc", „Petrușca" și „Serbarea primăverii", pe care ansamblul de balet de sub conducerea lui Diaghilev le dăduse în cursul anilor 1910, 1912 și 1913 la Paris — date de la care unii istoriografi socotesc că începe perioada muzicii moderne — creația lui Stravinsky a străbătut un drum lung și sinuos marcat de etape diferite, fiecare din ele fiind reprezentativă pentru curentele ce, în mod succesiv, au dominat muzica europeană în cursul ultimelor șase decenii.

Elev al lui Rimski-Korsakov la Petersburg (Leningradul de azi), Stravinsky a primit de la maestrul său o educație profesională care i-a făcut posibilă stăpînirea desăvîrșită a mijloacelor tehnice muzicale. Concomitent, acesta i-a insuflat și interesul pentru muzica populară rusă. Numai că pentru Stravinsky muzica populară nu a avut aceeași semnificație ideologică ca pentru maestrul său și pentru confrații acestuia din „grupul celor cinci", care s-au apropiat de ea dintr-un crez politic, din simpatie față de cauza maselor oprimate ; pentru Stravinsky cîntecul popular reprezenta un interes pur muzical. Terminînd conservatorul cu o simfonie de o ținută destul de academică, din care nu se putea întrezări viitorul înnoitor al muzicii ruse, precum și cu alte cîteva lucrări (ca suita pentru voce și orchestră „Faunul și păstorița", scherzo fantastic și „Focuri de artificii" pentru orchestră) ce dovedeau doar un excepțional simț al coloritului orchestral, tînărul Stravinsky a compus, la invitația lui Diaghilev, muzica baletului „Pasărea de foc". Aceasta, promovînd ritmul ca important mijloc al expresiei, a lărgit orizonturile creației muzicale. În același timp lucrarea conține și teme lirice cu un pronunțat caracter popular.



În următoarele două balete — care dintr-o dată i-au adus consacrarea și faima mondială de inovator îndrăzneț — compozitorul a mers și mai departe în exploatarea noilor posibilități creatoare oferite de ritm. Pentru a înțelege însă mai bine în ce constă caracterul înnoitor al sprijinirii pe ritm ca element principal al muzicii, trebuie să dăm o scurtă caracterizare a epocii în care au fost create aceste balete ale lui Stravinsky.

În primul deceniu al veacului nostru, muzica romantică prezintă deja numeroase semne de dezagregare. Cu ultimii ei mari reprezentanți — atît de deosebiți unii de alții — Mahler, Strauss, Skriabin, Reger și Pfitzner — se încheie o epocă în care muzica a cunoscut o mare înflorire. Dar după o ultimă efervescență, romantismul devine din ce în ce mai anemic ca fond și problematic ca formă. Nu o simplă reînnoire de tehnică muzicală se impunea, ci o reînnoire a gîndirii și simțirii muzicale însăși.

Această esențială modificare a concepției muzicale aducea cu sine și o nouă ierarhie a elementelor fundamentale ale muzicii, decurgînd implicit și o nouă construcție arhitecturală.

Prin atribuțiile pe care elementele fundamentale ale muzicii le primesc în noul stil, armonia, mijlocul preferat de exprimare al muzicii romantice, își pierde rolul său de element privilegiat și de factor predominant.

În hipertrofica ei dezvoltare, armonia romantică multicoloră, diferențiată, pusă în serviciul unui individualism dus la exces, înăbușea melodia și ritmul. Dacă melodia nu mai putea fi concepută decît în funcție de substrucțiunea ei armonică și valoarea ei expresivă depindea de cele mai multe ori de suportul ei armonic, rit-

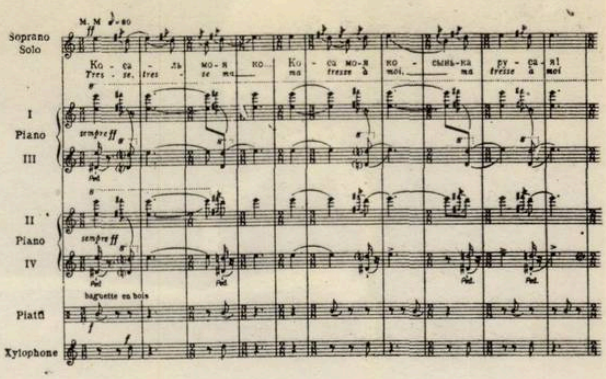
mul era şi mai mult subjugat de torentul armonic.

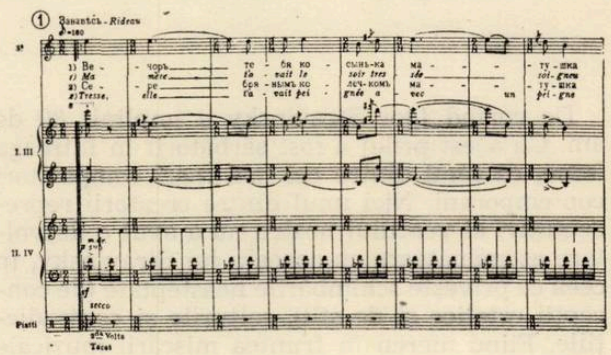
O nouă concepţie de creaţie repune în drepturile lor atît melodia cît şi ritmul, preponderenţa lor variind însă de la compozitor la compozitor, de la naţiune la naţiune, de la cultură la cultură. La Arnold Schönberg şi Paul Hindemith, Respighi, Malipiero şi Casella, contemporanii lui Stravinsky, supremaţia o avea melodia, în timp ce Stravinsky, putîndu-se sprijini pe muzica populară, a pus în centrul preocupărilor sale acel element care era mai aproape de gîndirea şi simţirea sa muzicală — ritmul.

Stravinsky a extras din muzica populară învăţăminte inedite, a creat forme, sonorităţi şi o tehnică cu totul nouă, puse în serviciul unui fond expresiv nou şi original. În lucrările sale din perioada „naţională" a baletelor amintite, Stravinsky a reuşit să transforme şi să amplifice însă numai anumite elemente ale muzicii populare, ajungînd la concluzii deosebite faţă de antecesorii săi clasici ruşi care, din muzica populară, au tras concluzii mai mult privind melodia.

În această atitudine unilaterală a lui Stravinsky faţă de complexitatea muzicii populare, trebuie înţeleasă deosebirea care desparte creaţia sa nu numai de aceea a antecesorilor săi ruşi, dar şi de aceea a reprezentanţilor şcolilor naţionale din veacul nostru, care — ca de exemplu Bartók şi Enescu — şi-au însuşit muzica populară în întregimea ei ca pe o „limbă maternă" şi au dezvoltat în mod creator toate elementele ei, astfel şi elementul melodic. Această limitare voită a lui Stravinsky în privinţa elementelor populare este de altfel în legătură directă cu limitele înseşi ale conţinutului emoţional al baletelor, în care desigur nu este absent lirismul şi tensiunea dramatică, precumpănind însă elementul descriptiv, ilustrativ, decorativ.

Mărturisirile din *Chronique de ma vie* în privinţa raporturilor sale faţă de muzica populară rusă demonstrează că Stravinsky nu a pătruns pînă în profunzime muzica populară, că ea a servit ca un model ritmic. Este concludent ceea ce scrie în privinţa rolului pe care muzica populară l-a avut în evoluţia sa în această perioadă naţională, referindu-se la cantata „Nunta ţărănească" : Această sonoritate, cum se poate constata (aici autorul vrea să explice motivele care l-au determinat să conceapă în locul orchestrei o învestmîntare sonoră de patru piane şi instrumente de percuţie), a fost rezultatul unei necesităţi, care decurge direct din însăşi muzica „Nunţii", şi nu a fost sugerată nicăieri de dorinţa de a imita sonoritatea serbărilor poporale de acest gen, pe care nici nu le-am văzut, nici nu le-am auzit vreodată. În acest spirit am compus şi muzica, fără a face vreun împrumut din cîntecele populare, cu excepţia unui fragment dintr-un „Cîntec de uzină", pe care-l reiau de mai multe ori în ultimul tablou, cu text diferit. Toate celelalte teme, motive şi melodii sînt invenţia mea proprie".





Înclinat din fire spre o atitudine mai obiectivă în exprimarea conţinutului (mai tîrziu ajunge să conteste orice capacitate a muzicii de a exprima sentimente, considerînd muzica ca pe o artă arhitecturală, ca pe un joc de combinaţii sonore), Stravinsky s-a simţit atras de melodiile populare şi pentru faptul că, pe lîngă maximum de plasticitate şi simplicitate expresivă, ele sînt lipsite de sentimentalism şi de excese individualiste, pe care autorul rus le considera defectele principale ale muzicii romantice.

Dacă în privinţa melodiei Stravinsky nu a tras toate foloasele pe care i le oferea muzica populară, construcţia specifică a melodiilor populare de tip arhaic i-a îmbogăţit în schimb modul de exprimare armonică.

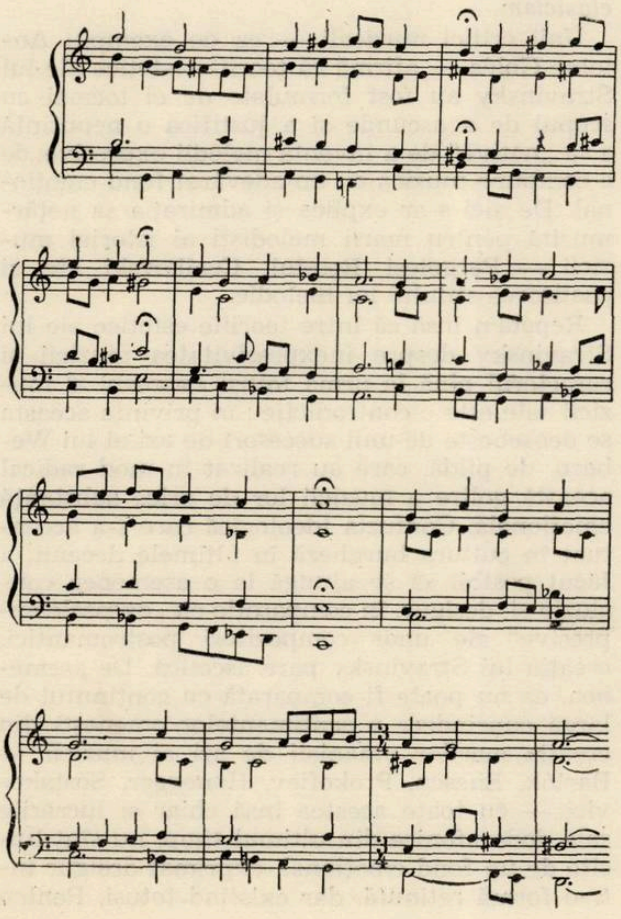
Structura modală a cîntecelor populare ruseşti, comportarea lor indiferentă faţă de o substrucţiune armonică cu precise funcţiuni tonale, au îngăduit lui Stravinsky, fără a nega încă pe vremea aceea sistemul tonal, să ajungă la unele combinaţii armonice noi, la suprapuneri de armonii bi- sau politonale.

Perioada „naţională" a lui Stravinsky, în care s-a inspirat din excepţionala vigoare ritmică a dansurilor populare ruse, a durat pînă în 1922. După cele trei balete amintite, care pe lîngă ritm sînt caracterizate şi de o amploare pînă atunci neauzită a aparatului orchestral, de exploatarea tuturor resurselor coloristice ale orchestrei (una din caracteristicile gîndirii orchestrale ale sale rezidă în inventarea materialului tematic în „spiritul" instrumentelor ţinînd seama de caracterul şi culoarea specifică a fiecărui instrument), Stravinsky compune cîteva lucrări în care renunţă la colorit, deci şi la com-

plexitatea uriașului aparat orchestral folosit pînă atunci înlocuindu-l cu o scriitură care se apropie de factura și sonoritatea muzicii de cameră. Ca exemple citățm fabula dramatică „Vulpea“ (1912), „Povestea soldatului“, opera comică într-un act, „Mavra“, dar mai ales cantata coregrafică „Nunta țărănească“ pentru cor de cameră cu acompaniament de patru piane și baterie.

Ultima creație amintită, spre deosebire de majoritatea lucrărilor de acest fel, nu-și propune să redea pitorescul nunților de la țară, nu urmărește să evoce într-o haină multicoloră atmosfera sărbătorească a obiceiurilor populare. Într-o îmbinare aproape ascetică a cîtorva motive melodice ce revin în mod obstinat, cu o sonoritate realizată cu resursele infinit mai reduse ale pianului față de acelea ale unei orchestre, cu o mișcare ritmică aproape motorică, dar de o covîrșitoare forță, lucrarea vrea să sugereze ascultătorului caracterul implacabil al soartei pe care l-a avut șirul lung de generații de mirese de la țară care s-au succedat de-a lungul vremurilor ; nu voința liberă a omului determina în vechea Rusie căsătoria și perpetuarea speței ci destinul căruia oamenii îi sînt supuși.

Pe lîngă ritmul motoric, în „Nunta“ și în „Povestea soldatului“ apar pentru prima dată elementele de polifonie liniară atît de caracteristică pentru perioada neoclasică a lui Stravinsky care ia apoi locul perioadei naționale.



Încă pe vremea primelor și marilor sale succese, Stravinsky s-a stabilit în apus ; mai întîi la Paris apoi în 1916 în Elveția. Perioada lui națională durează pînă în 1922, abandonarea stilului național nefiind atît o consecință imediată a expatrierii sale, cît poate mai mult o urmare a însuși felului de a fi al compozitorului, a concepțiilor sale estetice, a unei înclinări spre un fel de exprimare mai impersonală, mai obiectivă. Cert este că lucrarea compusă în 1923, un Concertino pentru coarde, a constituit pentru numeroșii săi imitatori o mare surpriză, o inexplicabilă abandonare a unei direcții care i-a adus faima mondială. Cauza acestei neașteptate schimbări este, poate, pe de o parte impresia lui Stravinsky de a fi epuizat posibilitățile de exprimare ale mijloacelor ritmice și teama de a reproduce în continuare un clișeu, fără posibilitatea depășirii realizărilor sale de pînă atunci ; pe de altă parte, pe lîngă un anumit mimetism (darul de a-și însuși orice stil, din orice epocă și al oricărui compozitor), lipsa, după cum am mai amintit, într-un anumit grad a unui stil personal de exprimare melodică.

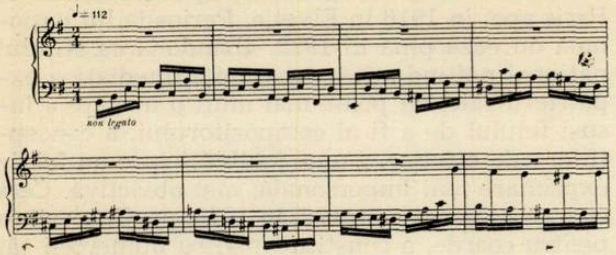
Talentul de a imita orice stil melodic i-a îngăduit lui Stravinsky să inventeze teme și motive într-un spirit atît de autentic popular încît în cele mai multe cazuri în „Pasărea de foc“ și „Petrușca“ și în „Serbarea primăverii“ e aproape imposibil de a deosebi melodiile sale proprii de citate din folclor. Această afirmație pare în contradicție cu cele spuse mai înainte în legătură cu atitudinea lui Stravinsky față de folclor. Trebuie accentuat însă că el a rămas doar în limitele unui anumit tipar melodic popular fără a se folosi de posibilitățile de transfigurare personală a substanței melodiei populare !

Fundamentala schimbare de stil a muzicii sale în acești ani, coincide cu reacția generală care s-a făcut simțită în întreaga muzică europeană față de ultimele manifestări ale spiritului romantic impresionismul și expresionismul și cu tendința de a înlocui felul ultra personal de autoconfesie a expresionismului, cu un fel de exprimare mai obiectiv, sau chiar cu eliminarea expresiei reducînd muzica la joc, forme și mișcare.

La Stravinsky acest obiectivism al timpului, suprimare pe cît posibil a elementului emoțional individual, nu este decît o reeditare sub altă formă (aceea a gîndirii linear-contrapunctice) a aceleiași atitudini care în lucrările anterioare se manifesta în forma unui ritm motoric, mașinal, lipsit de emoție individuală, dar copleșitor prin forța sa extraordinară.

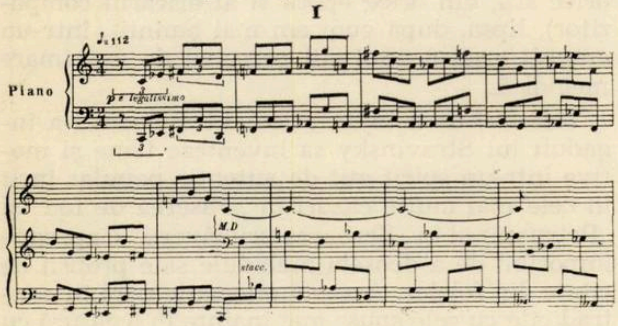
Prin stilul său linear, Stravinsky ajunge în apropierea nemijlocită a polifoniei dinaintea și din timpul lui Bach, adoptînd și formele arhitecturale ale muzicii barocului. Astfel găsim la baza lucrărilor sale din această perioadă, sonata monotematică, formele divertismentului, serenadei etc. Invenția melodică este puternic influențată de melosul secolului XVIII, încît anumite părți din unele lucrări, ca finalul Sonatei

pentru pian (comp. 1924), fac deseori impresia unei imitații după modele clasice.

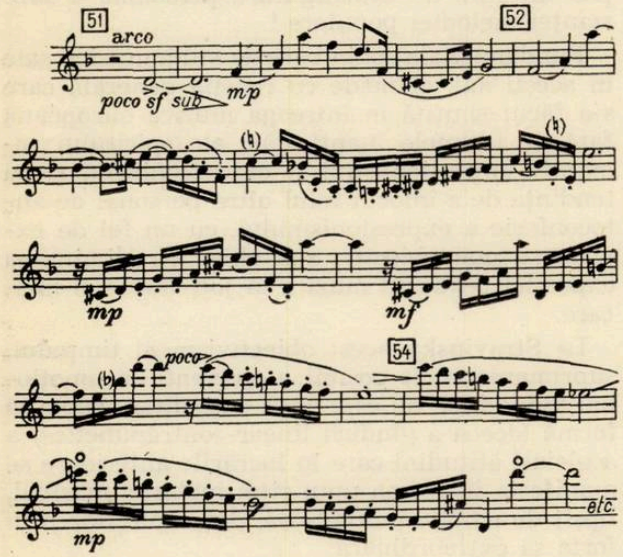


În același timp însă apar pentru prima dată în mod frecvent în structura melodiei, intervale pe care pînă atunci Stravinsky nu le folosea decît foarte puțin, dar care pe urmă devin un element caracteristic al felului său de exprimare melodică, intervalele de secunde mici, de septime și none.

Începutul părții întîi a sonatei amintite este caracteristic în privința aceasta.



Anumite întorsături melodice dau un iz bachian unor părți din Concertul pentru vioară, ca de exemplu începutul „Ariei".



„Concertul pentru pian" tratează în schimb pianul nu ca un instrument cu ample posibilități polifone, ci numai reliefînd posibilitățile sale ritmice.

Înclinația din ce în ce mai accentuată a lui Stravinsky de a compune muzică lipsită de substanță expresivă, de fond emoțional, își are în bună parte sursa ei în convingerile sale estetice. Iată în privința aceasta cîteva din ideile sale : (Chronique de ma vie) pag. 116 I) „...fiindcă eu consider muzica prin esența ei, neputincioasă de a exprima ceva, un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc... Expresia nu a fost niciodată o proprietate imanentă a muzicii. Rațiunea ei de a fi nu este condiționată sub nici o formă de această expresivitate. Și dacă, cum este aproape întotdeauna cazul, muzica pare a exprima ceva, aceasta nu este decît o iluzie și nicidecum o realitate.Nu este decît un element adițional, care printr-o convenție tacită și interesată i-a fost atribuită, împrumutată, impusă, ca o etichetă, ca un protocol ! Pe scurt, o ținută care fie prin obișnuință, fie prin inconștiență a fost confundată de noi cu esența ei însăși".

În orice caz, Stravinsky nu este primul care emite asemenea idei și discuțiile în jurul acestei probleme durează aproape de două mii de ani. De la Platon pînă în zilele noastre toți filozofii și esteții au încercat să dea o interpretare muzicii, de pe poziții diferite, decretînd muzica cînd o artă prin excelență expresivă, cînd pur arhitecturală, joc de combinații sonore. Ideile lui Stravinsky despre muzică erau împărtășite de numeroși alți compozitori, și această tendință formală era una din caracteristicile unei anumite orientări ale artei muzicale occidentale de după primul război mondial.

Ca urmare a accentuării elementului formal în dauna conținutului expresiv, acest curent — al cărui reprezentant de frunte era Stravinsky — se numea oarecum arbitrar *neoclasicism.*

Unii critici muzicali — ca de exemplu Antoine Goléa — afirmă că teoriile estetice ale lui Stravinsky au fost formulate de el tocmai cu scopul de a ascunde și a justifica o neputință a sa „nativă" de a inventa melodii expresive, de a compune muzică cu un adevărat fond emoțional. De aici s-ar explica și admirația sa nețărmurită pentru marii melodiști ai istoriei muzicii — Pergolesi, Rossini, Ceaikovski etc. și pastișarea stilului lor melodic.

Repetăm însă că între teoriile estetice ale lui Stravinsky despre inexpresivitatea muzicii și caracterul pînă la urmă totuși expresiv al muzicii sale este o contradicție ; în privința aceasta se deosebește de unii succesori de azi ai lui Webern, de pildă, care au realizat în mod radical această golire a muzicii lor de orice substanță emoțională. Confuzia ideologică care s-a accentuat în cultura burgheză în ultimele decenii, a făcut posibil să se ajungă la o asemenea concluzie și, desigur, în comparație cu „excesele expresive" ale unor compozitori postromantici, creația lui Stravinsky pare ascetică. De asemenea, ea nu poate fi comparată cu conținutul de largă cuprindere a sentimentelor omenești din creația marilor umaniști de azi ai muzicii — Bartók, Enescu, Prokofiev, Honegger, Șostakovici — cu toate acestea însă chiar și lucrările sale dodecafonice din ultimul timp, nu sînt lipsite de un fond emoțional, exprimat desigur într-o formă reținută, dar existînd totuși. Pentru

a arăta mai bine trăsăturile contradictorii ale creației lui Stravinsky și lipsa de corespondență între teorie și realizare, citățm următoarele sale păreri despre muzică, arătînd însă și lucrările care infirmă în parte teoriile sale.

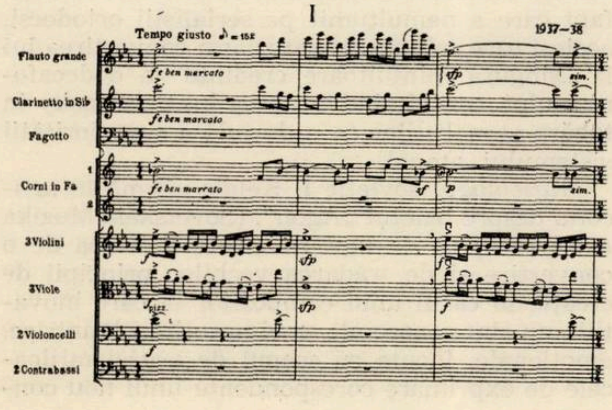
„Muzica este singurul domeniu unde omul realizează prezentul. Prin imperfecțiunea naturii sale omul este subordonat derulării timpului — în categoriile sale de trecut și de viitor — fără a putea face real, deci stabil acela al prezentului".

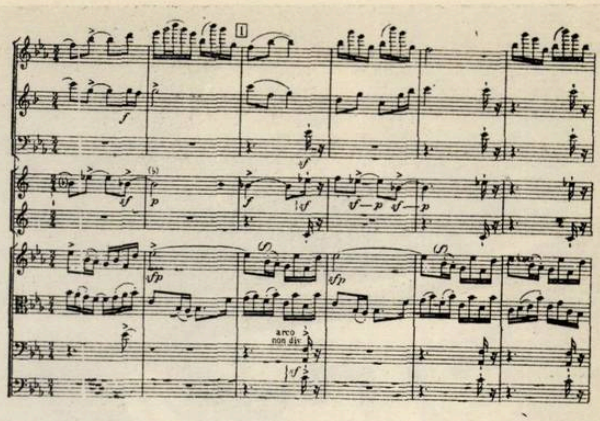
„Prin fenomenul muzical ne este îngăduit de a institui o ordine între om și timp. Pentru a fi realizat, se cere o construcție. Construcția și ordinea o dată atinse, totul este deja exprimat. Ar fi zadarnic de a căuta sau de a urmări altceva. În mod precis această construcție, această ordine realizată este aceea care produce în noi o emoție estetică, de un caracter cu totul special, care nu are nimic de-a face cu senzațiile noastre obișnuite și cu reacțiile noastre cotidiene. Nu se poate preciza senzația produsă de muzică, decît identificînd-o cu aceea pe care o provoacă în noi contemplația unui joc de forme, arhitectura. Goethe a înțeles bine acest lucru, cînd spunea că „arhitectura este o muzică pietrificată !".

Unul din criticii muzicali occidentali de renume, H. H. Stuckenschmidt, caracterizează neoclasicismul într-un fel înrudit cu acela al lui Stravinsky, cînd afirmă că neoclasicismul e o fugă de libertate anarhică, chemarea la o nouă logică, e hotărîrea de a supune muzica din nou unor rigori formale care apar sub masca arhaismului.

Acest caracter „arhitectural" îl au nu numai lucrările instrumentale ale lui Stravinsky din epoca la care ne referim, cum sînt Concertino pentru cvartet de coarde (1923), baletul „Apollon Musagète" (1928), „Pastorala" (1929), ci și oratoriul scenic „Oedipus Rex", pe textul latin al lui Jean Cocteau (1927).

În lucrările dintre anii 1930—1940 Stravinsky continuă, în parte, această manieră „obiectivă", ca de exemplu în Concertul în mi bemol („Dumbarton Oaks") pentru orchestră de cameră.

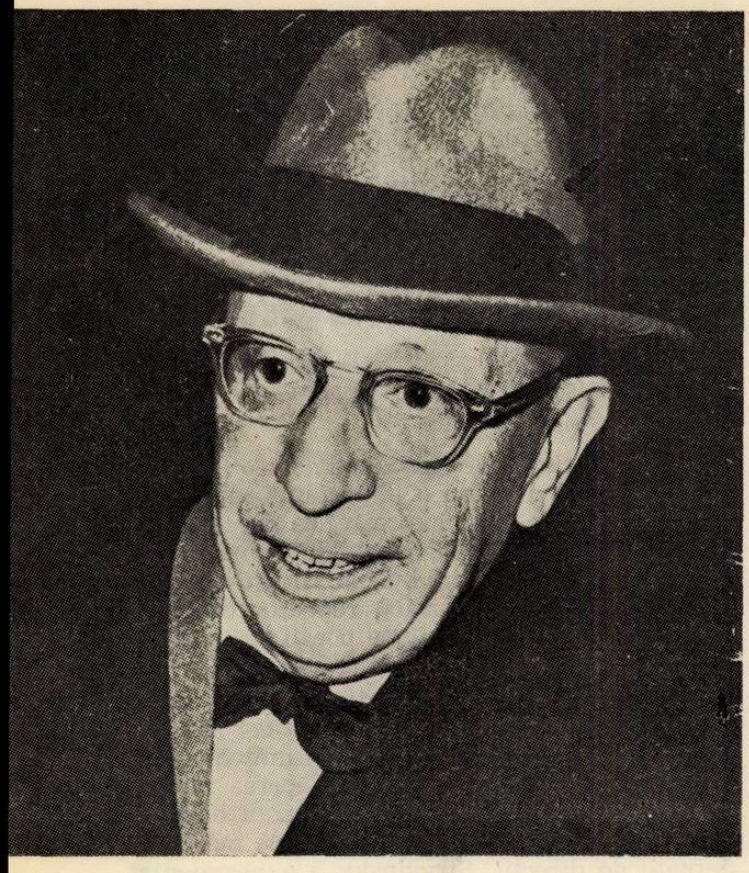




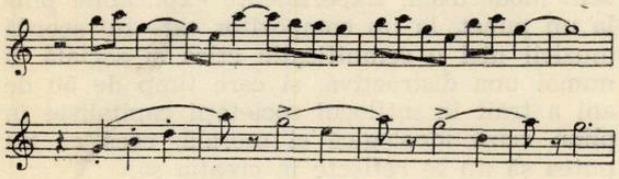
În același timp se produce și o schimbare, acordînd din nou o importanță mai mare elementului liric, deci expresiv, ca de exemplu în „Duo concertant" (inspirat, după mărturisirile autorului, de spiritul bucolic ce se desprinde din poeziile poeților antici, reprezentînd deci „o paralelă muzicală a anticei poezii pastorale"), sau în „Simfonia psalmilor".

Simțindu-se mereu în centrul atenției lumii muzicale, înconjurat de nimbul de cel mai îndrăzneț avangardist, ajutat de o uimitoare virtuozitate tehnică, mînat și de plăcerea muncii de pur artizanat și tentat de a „epata burghezia" prin salturile și schimbările cele mai neașteptate de direcții, Stravinsky a experimentat încontinuu cele mai diferite stiluri. A imitat, pe rînd, stilul lui Pergolesi în suita „Pulcinella", acela al lui Ceaikovski în baletul „Sărutul zînei", a dat în opera „Rake's progress" — pe un libret de factură existențialistă — o adevărată antologie a diferitelor stiluri istorice de la Lully, Händel, prin Rossini și Mozart, pînă la cele de acut modernism. Experimente explicabile pînă la un punct, la un compozitor care nu acordă muzicii nici o semnificație etică și socială ci numai una distractivă, și care timp de 50 de ani a trăit în mijlocul societății capitaliste în plină criză ideologică și morală, ceea ce nu putea să nu se reflecte în creația sa.

Cu toate tendințele experimentale care caracterizează o bună parte a creației sale, totuși grație excepționalei forțe creatoare, Stravinsky a realizat în afară de lucrările sale din prima perioadă și lucrări care rămîn reprezentative pentru epoca în care ele s-au născut, ca de exemplu „Simfonia pentru suflători" sau Simfonia în Do major, compusă în 1940 și dedicată orchestrei simfonice din Chicago cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a înființării ei. Realizarea simfoniei constituie o nouă dovadă a versatilității compozitorului, a îndemînării cu care acesta mînuiește formele muzicale ; în locul formelor polifone ale barocului, Stravinsky adoptă acum principiile de construcție ale clasicilor vienezi, mai ales acelea ale lui Haydn, căutînd să dea și conținutului emoțional — care cu toate protestele sale există și în această simfonie — o atmosferă caracteristică muzicii lui Haydn. În-



seşi temele simfoniei dovedesc tendinţele compozitorului de a realiza o lucrare de o simplitate neobişnuită. Iată temele primei părţi a simfoniei :



În 1945 urmează o altă simfonie, în trei părţi, concepută iniţial ca un concert de pian şi transformată în lucrare pur orchestrală, după ce primise o comandă din partea Societăţii Simfonice din New York de a scrie o simfonie. Pentru prima dată în cariera sa artistică — Stravinsky avea 63 de ani cînd a compus simfonia — el a admis o legătură între conţinutul lucrării şi evenimentele epocii. În caietul program al concertului la care a avut loc prima audiţie, compozitorul scria : „Simfonia nu are la bază nici un program şi va fi zadarnic să se caute în lucrarea mea aşa ceva. Dar e posibil ca impresiile vremii noastre dificile, cu evenimentele ei zguduitoare şi schimbătoare, ale disperării şi speranţei care le însoţesc, tensiunile nervoase pe care le provoacă şi destinderea care le urmează să fi lăsat urme în această simfonie".

Pe lîngă aceste lucrări de proporţii şi consistenţă mai mare, Stravinsky compune o serie de lucrări în care plăcerea experimentării îl face să-şi încerce puterile în diferite stiluri şi genuri. Astfel compune, în 1942, „Impresii norvegiene", pentru orchestra simfonică de jazz a lui Paul Whitman, „Scherzo à la Russe", iar pentru o altă orchestră de jazz, în 1945, „Ebony Concerto", lucrări în care, după unele încercări mai vechi, ca „Ragtime", experimentează din nou elementele jazz-ului.

Cu toată varietatea stilurilor încercate de Stravinsky în cursul anilor care au trecut de cînd a părăsit platforma folclorică ce i-a creat faima mondială, aceste lucrări aveau drept element comun păstrarea principiului tonal. Lărgindu-l adeseori considerabil, Stravinsky s-a afirmat un apărător constant al tonalităţii, în care vedea temelia de totdeauna a muzicii. Iată însă că în jurul anilor 50 Stravinsky face cea mai neaşteptată dintre volteface-urile sale, devine adept al dodecafonismului serial. Obişnuit de a fi mereu în fruntea mişcărilor de reformare a muzicii — fiind adeseori reformator de dragul reformei însăşi — se pare că, pe lîngă curiozitatea neastîmpărată a sa, Stravinsky a rămas la un moment dat impresionat de numărul crescînd al adepţilor lui Schönberg ; de teama de a nu fi depăşit de dezvoltarea muzicii, s-a hotărît să facă şi experimentul cu muzica serială. Deosebit de interesant e faptul că îmbrăţişarea sistemului dodecafonic se îmbină cu o preferinţă accentuată a lui Stravinsky pentru genul muzicii religioase. Compozitorul a scris şi înainte cîteva lucrări cu caracter religios — expresia fugii sale de realitate — ca de exemplu Simfonia psalmilor şi o Missă catolică (ambele pe texte latine), dar din 1953 lucrările de acest fel se succed cu regularitate : „Canticum sacrum", Threni şi recent „Potopul" (operă-balet pentru televiziune). Trecerea de la sistemul tonal la cel anti-tonal — cum îl numeşte Stravinsky — o marchează o lucrare de muzică de cameră de mai mică proporţie, un Septetino, care reprezintă primul experiment de acest fel, intercalînd între elemente diatonico-tonale, elemente seriale (frînturi de elemente seriale) după procedeele lui A. Berg, care adeseori (ca de exemplu în „Wozzeck") foloseşte dodecafonia serială ca o lărgire a sistemului tonal. De fapt Stravinsky utilizează serialismul cu oarecare licenţe, fapt care a nemulţumit pe serialiştii ortodocşi, aceiaşi care salutau cu entuziasm convertirea lui la „singura mîntuitoare credinţă" a dodecafonismului, considerînd trecerea lui Stravinsky în tabăra atonaliştilor ca o dovadă a superiorităţii sistemului atonal.

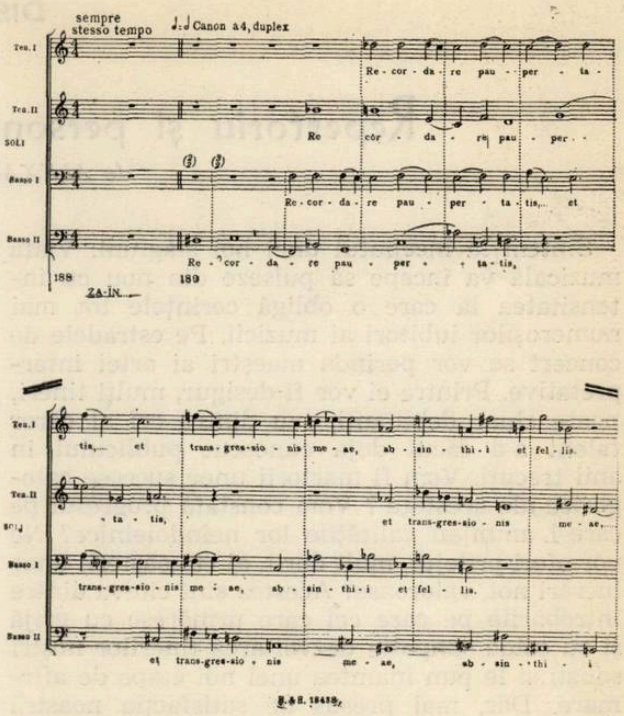
Muzicologul sovietic I. Keldîş afirmă în articolul despre baletul „Agon", (Sovetskaia Muzîka nr. 8/1960) că de fapt nu poate fi vorba de o convertire şi de trădarea vechilor principii de creaţie în cazul unui compozitor la care inovaţiile nu sînt consecinţa unei necesităţi lăuntrice, emoţionale, făcute cu scopul de a găsi mijloacele de exprimare corespondente unui nou con-

ţinut, ci de aceeaşi atitudine raţională a unui compozitor artizan, care indiferent de materialul pe care-l prelucrează urmăreşte doar unicul scop de a construi „forme sonore".

Caracterul contradictoriu al creaţiei stravinskyene nu se dezminte nici de data aceasta, folosind sistemul serial tocmai în compunerea unor lucrări cu caracter religios : „Threni" pe texte biblice ale plîngerilor lui Ieremia, „Canticum sacrum" pe texte din imnologia catolică, „Predică, Naraţiune şi Rugăciune" parte pe texte din scrisorile apostolului Pavel, parte pe un fragment din drama „Barca lui Noe" a poetului englez Dekker (1570—1644), adică lucrări care, destinate pentru elevaţia credincioşilor, ar trebui să fie prin excelenţă expresive.

De fapt noul său stil serial are multe puncte comune cu constructivismul linear anterior, în care mersul vocilor este condus fără considerarea rezultatelor verticale. Aceasta reiese, bunăoară, din numeroasele canoane din oratoriul „Threni".

Pe de altă parte abundenţa intervalelor de secundă mică, septimă şi nonă în construcţia melodică a unor lucrări reprezentative pentru noua sa orientare aminteşte de stilul unor opere anterioare.



În afară de ultima lucrare „Predică, Naraţiune şi Rugăciune" concepută în întregime după sistemul serial, celelalte lucrări amintite sînt numai parţial seriale, în sensul că unele părţi au la bază linearismul diatonic, iar celelalte linearismul dodecafonic serial. În „Canticum sacrum" de exemplu, părţi concepute în stilul gregorianului diatonic alternează cu părţi concepute cromatic şi realizate după principiile seriale. Este însă interesant de a constata că şi de data aceasta virtuozitatea în imitarea stilurilor i-a permis lui Stravinsky de a da şi părţilor seriale o anumită intonaţie gregoriană, realizînd astfel o unitate de stil cu toate elementele disparate folosite. În părţile baletului abstract „Agon" (numele nu are nici o referire la antichitatea greco-romană ci indică doar scopul baletului, „întrecere" între dansatori) deosebirile de stil sînt mai evidente. Stravinsky a conceput iniţial această lucrare după sistemul diatonic ; fiind nevoit de a întrerupe pentru cîtva timp munca la acest balet pentru a termina „Canticum sacrum", la reluare a continuat compunerea acestei lucrări după sistemul dodecafonic pe care între timp şi l-a însuşit pe deplin.

Caracterizarea vastei creaţii muzicale a lui Stravinski cu aspecte atît de variate, nu poate fi desigur realizată decît cu aproximaţie într-un studiu sumar ca cel prezent. Intenţia noastră a fost de a informa pe cititori în privinţa trăsăturilor cele mai caracteristice ale operei acestei mari personalităţi muzicale, care cu ocazia împlinirii vîrstei de 80 de ani a fost sărbătorită de lumea întreagă, creaţie ce — cu calităţile şi deficienţele ei — constituie unul din documentele cele mai grăitoare care reflectă artistic contradicţiile societăţii capitaliste din ultimii cincizeci de ani.

Repertoriu și personalitate la tinerii soliști

de ALEXANDRU LEAHU

Sîntem la începutul unei noi stagiuni. Viața muzicală va începe să pulseze din nou cu intensitatea la care o obligă cerințele tot mai numeroșilor iubitori ai muzicii. Pe estradele de concert se vor perinda maeștri ai artei interpretative. Printre ei vor fi desigur, mulți tineri, poate chiar debutanți, sau dintre cei al căror talent s-a făcut deja cunoscut publicului în anii trecuți. Vom fi martorii unor succese categorice ale acestora ? Vom constata progresul pe care-l anunțau calitățile lor neîndoielnice? Ne vor oferi prilejul, mult dorit, al cunoașterii unor lucrări noi, valoroase? Acestea sînt cîteva dintre întrebările pe care cei care urmăresc cu grijă și cu caldă simpatie dezvoltarea tinerilor noștri soliști și le pun înaintea unei noi etape de afirmare. Dar, mai presus de satisfacția noastră personală, de plăcerea de a urmări interpretările pline de prospețime și avînt tineresc, dorim poate mai mult. Dorim întotdeauna ca nu numai noi să fim cei care răspundem afirmativ, la întrebările formulate mai sus, ci confirmarea să ne fie atestată de cele mai competente foruri muzicale internaționale, juriile concursurilor de pretutindeni, la care anual sînt invitați tinerii soliști. Ce satisfacție poate fi mai mare decît vestea că Iulia Buciuceanu a obținut din nou premiul I, la recentul Festival de la Helsinki, și că premii au obținut de asemenea Agatha Druzescu și Cornel Rusu. Acesta este numai unul dintre concursurile la care cîntăreții romîni s-au impus. Tradiția participării și mai ales a repurtării unor succese strălucite de către tinerii noștri soliști vocali s-a perpetuat aproape an de an. Cuvinte de laudă și pentru tinerii interpreți de la instrumentele de suflat, care și anul acesta prin cornistul Paul Staicu (mențiune la Praga) au confirmat valoarea lor.

Ce se întîmplă însă cu violoniștii și cu pianiștii ? Ei nu participă la concursuri, nu culeg laurii premiilor ? Sînt poate mai puțin talentați decît ceilalți interpreți ? Din fericire, ultima presupunere o putem dezminți cu ușurință. Varujan Cozighian, Daniel Podlowski, Ladislau Kiss, Eleonora Geantă — la vioară, Constantin Iliescu, Gabriel Amiraș, Iudith Mòlnar, Liana Șerbescu, Maria Cristian — la pian, sînt numai cîțiva dintre cei pe care, auzindu-i cu ani în urmă, ne dădeau certitudinea unei dezvoltări cel puțin pe măsura celorlalte genuri de interpretare, iar concursurile naționale scot la iveală noi și noi talente. Dar, cu toate că unii dintre ei au cucerit distincții importante la cele două concursuri internaționale „George Enescu", se pare că vom mai aștepta multă vreme reeditarea unei performanțe ca cea a lui Ruha, obținută la Moscova. Nu putem avea pretenția descoperirii cauzelor, ce par deocamdată foarte diverse, dar una din greutățile obiective care îi împiedică pe majoritatea tinerilor noștri violoniști și pianiști să participe la concursurile internaționale *de mare prestigiu* este tocmai neputința de a îndeplini cerințele repertoriului de concurs. Într-adevăr, însușirea unui repertoriu vast, multilateral, nu numai strict adecvat afinităților temperamentale, pare să fie o dificultate primordială, rezultată din faptul că majoritatea tinerilor noștri interpreți intră în viața de concert cu un repertoriu foarte sărac. Se pare că dorința de a se afirma, de a deveni soliști, îi îndeamnă uneori de timpuriu să abordeze acele lucrări care să le valorifice în modul cel mai spectaculos cu putință calitățile tehnice dobîndite la un moment dat, neglijînd în schimb alte lucrări, indispensabile dezvoltării gîndirii lor creatoare. Idealul acesta imediat, de a apare în fața publicului, îi face uneori să uite că dificultatea constă nu în faptul de a debuta ca solist, ci de a menține această calitate, prezentîndu-se în fața publicului cu noi și noi realizări. Așa se explică dispariția pentru lungi perioade de timp din viața de concert a unor tineri care au debutat promițător ; așa se explică și situația acelora care ajung ca „o viață întreagă" să fie preocupați de perfecționarea unuia și aceluiași concert de vioară sau de pian, prezentîndu-l anual în diverse orașe. Se poate pune întrebarea : cum se explică insuficiența repertoriului, știut fiind că programa analitică a conservatoarelor este deosebit de substanțială, obligîndu-i pe tineri să cuprindă sectoare importante din literatura instrumentului respectiv ? Adevărul este că acest vast repertoriu — însușit de-a lungul anilor cu trudă din partea studenților și a profesorilor — ajunge foarte rar să fie valorificat *la un nivel superior*, așa cum se cere din partea unui artist. S-ar părea că toată această strădanie a fost depusă numai pentru promovarea unor examene sau însușirea unor deprinderi. Căci dacă respectarea mai rigidă a indicațiilor de interpretare primite de la îndrumători este firească în stadiul de formare, ea trebuie în orice caz depășită în faza în care personalitatea interpretului tinde să se afirme într-o sală de concert. Or tocmai această discrepanță între repertoriul exersat în școală și cel pregătit pentru concert se observă la tinerii noștri, din lipsa de perseverență în aprofundarea unor lucrări de bază. Cîți dintre violoniști se consacră interpretării sonatelor de Bach — în afara cîtorva fragmente impuse la examene sau concursuri —

înainte de a aborda cu tinerească grabă Capriciile de Paganini, Sonatele lui Ysaye şi mai ales concertele cu orchestră? Cîţi dintre pianişti cunosc la perfecţie „Clavecinul bine temperat" al lui Bach sau sonatele de maturitate ale lui Beethoven înainte de a se năpusti (într-un număr exagerat de mare) asupra admirabilei Sonate de Liszt sau înainte de a se specializa prematur ca „chopinişti", „schumanişti", „modernişti" etc.

Lacunele în repertoriu se vădesc mai ales cu prilejul programelor de recital, unde în jurul unei piese „de mare efect" gravitează bună oară — din necesitatea diversităţii — un preludiu şi o fugă, o sonată, scoase în pripă din repertoriul de şcoală, o lucrare modernă şi... o biată piesă românească. Cam acesta este tipicul după care programele de recital — mai ales cele de la Studioul Ateneului — se întocmesc, şi de la care există destul de puţine abateri. Şi pentru că am atins problema recitalurilor în sala de la subsolul Ateneului — preţioasă posibilitate de afirmare a tinerilor dar care este încă greşit înţeleasă — trebuie să spunem că ele s-au transformat de mai multă vreme într-un prilej de delectare doar a familiei şi a prietenilor, într-o facilă modalitate de a-şi înscrie numele pe un afiş. Cîţi dintre cei ce se perindă acolo ajung într-adevăr să se menţină şi *„deasupra"*? Ar trebui ca organizatorii acestor recitale să dea dovadă de mai multă exigenţă atît faţă de interpreţi cît şi faţă de programe, pentru ca ele să poată intra, în sfîrşit, în atenţia lumii muzicale.

Dorim să vedem formîndu-se acel tip de interpret complet, cu un orizont muzical şi intelectual larg, stăpîn pe un repertoriu bogat şi pe o tehnică solidă care, chiar fără a realiza în tot ceea ce cîntă adevărate culmi de interpretare, să fie capabil să se adapteze unei mari diversităţi de stiluri şi de probleme tehnice. Numai un astfel de interpret ne poate reprezenta cu cinste în întrecerile internaţionale. Limitarea repertoriului şi a posibilităţilor tehnice are consecinţe dintre cele mai negative şi asupra domeniului muzicii de cameră, ocolit, prin forţa împrejurărilor — după cît se pare — de mulţi tineri solişti. Recenta iniţiativă a cîtorva tineri, care au şi frumoase perspective solistice (Alexandru Todicescu şi Dan Scurtulescu — vioară ; Valeriu Pitulac — violă şi Götz Teutsch — violoncel) de a se dedica cu modestie şi entuziasm unui cvartet permanent, rămîne deocamdată izolată. La fel, exemplul lui Nicolae Brînduş (recent laureat cu premiul III la Helsinki) care a prezentat la un nivel remarcabil, alături de C. Ionescu-Vovu, Sonata pentru două piane şi percuţie de Bartok, fiind totodată unul dintre pianiştii cu cea mai cuprinzătoare sferă de interpretare.

Cel mai mare pericol pentru tinerii noştri solişti îl reprezintă însă comoditatea şi mulţumirea de sine în momentul dobîndirii unei situaţii convenabile în viaţa muzicală. Este drumul care duce în modul cel mai sigur la plafonare, la intrarea în domeniul mediocrităţii. Şi aceasta se poate întîmpla chiar în toiul unei activităţi concertistice febrile, în aparenţă, desfăşurată în oraşele din ţară, atunci cînd solistul o consideră un scop în sine şi nu ştie să folosească esenţa ei pozitivă : prilejul de a-şi cizela şi maturiza interpretarea, de a-şi înnoi repertoriul. Oare zecile de concerte în care Daniel Podlovski repurtează, cu uşurinţă succese, epatînd publicul din provincie cu virtuozitatea sa sclipitoare, reprezintă supremul său ideal ? Oare calitatea de membru al unui mare colectiv simfonic îi mulţumeşte într-atît pe unii dintre cei mai talentaţi violonişti ai noştri cum ar fi Cozighian Varujan (premiul II la concursul „Enescu" 1958) sau Avy Abramovici, încît îi face să situeze pe un plan secundar cariera solistică şi concursurile internaţionale? Oare Liana Şerbescu, Maria Cristian sau Mircea Opreanu se mulţumesc cu prezentarea îngrijită doar a două sau trei lucrări concertante? Oare situaţia de profesor este cea care frînează o afirmare mai consecventă a lui Cristea Zalu, Iudith Molnar, Ioan Welt şi a altora?

S-au ridicat în ultima vreme tineri deosebit de înzestraţi, cum ar fi Dan Grigore şi Teodor Paraschivescu la pian, Ilarion Ionescu-Galaţi, Gheorghe Jalobeanu — la vioară, care şi-au încercat deja forţele în concursuri naţionale, bucurîndu-se de aprecieri favorabile. Ei constituie în momentul de faţă mari „speranţe". Noi le dorim din toată inima succes deplin şi aşteptăm realizarea acelui stadiu care să aducă artei noastre violonistice şi pianistice renumele internaţional cucerit prin Enescu şi Lipatti.

Simfonia de Ştefan Niculescu

de IRINA ODĂGESCU

Ştefan Niculescu s-a manifestat cu precădere în domeniul creaţiei simfonice, vocal-simfonice şi de cameră. O trăsătură distinctă a lucrărilor sale este apropierea de melodica şi, în special de ritmica populară pe care caută să le dezvolte într-o înţelegere — într-o anumită măsură — proprie, originală. În acest sens Simfonia distinsă cu premiul Academiei R.P.R. (1962) este grăitoare.

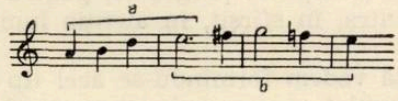
Compozitorul îşi propune să realizeze unitatea lucrării prin organicitatea structurii modale, fără a dăuna prin aceasta diversităţii de expresie caracteristică fiecărei părţi. Între cele trei secţiuni există o dependenţă bazată pe un anumit contrast şi totodată pe sinteză; astfel că dinamismului de pondere şi echilibru al primei părţi i se opun efuziunile lirice-poetice din partea a doua pentru ca în a treia parte acest dinamism să devină dominant. Simfonia se percepe, astfel, — cum este necesar — mai mult ca un întreg în trei secţiuni decît ca o succesiune de trei părţi.

Unitatea Simfoniei este însă în primul rînd condiţionată de conţinutul ei ; fără a fi legată de o anumită imagine concretă, se dovedeşte ca aparţinînd contemporaneităţii noastre prin sfera sa expresivă predominant luminoasă, optimistă. Există în Simfonie o notă de dramatism sobru, redat fără a recurge la patos sau a abuza de momente de forţă. Elementele de puternică tensiune sînt aduse, în general, printr-o pregătire treptată. Aceste momente nu sînt de lungă durată, ele tind spre o rezolvare în atmosfera generală a lucrării şi prin aceasta cîştigă în expresie.

În bună parte tematica pe care o foloseşte Ştefan Niculescu în Simfonie are ca punct de plecare folclorul ; el utilizează de-a lungul celor trei secţiuni o melodică bazată pe modul tonsemiton existent în muzica noastră populară şi pe ritmuri apropiate de sistemul giusto. Nu lipseşte însă elementul rubato (partea a doua). Autorul a creat teme cu caracter dinamic care se apropie ca gen de unele cîntece rituale sau de joc. Se observă de asemenea folosirea unei scrieturi, a unei tehnici orchestrale proprie, corespunzătoare atmosferei expresive a fiecărei secţiuni. Autorul mînuieşte cu pricepere tehnica polifonică, pe de o parte, şi diversitatea timbrurilor instrumentelor pe de alta. Percuţia nu se limitează la punctarea ritmurilor — foarte variate — ci capătă adesea un contur melodic, un rol tematic. Utilizînd mijloacele diversităţii de timbru, Ştefan Niculescu face ca tema să treacă de la un instrument la altul în cadrul aceleeaşi grupe orchestrale sau al grupelor deosebite. În ce priveşte factura polifonică, ea se concretizează printr-o bogată gamă de procedee, mergînd pînă la suprapunerea de ritmuri şi de moduri — îndeosebi în momentele de mare tensiune.

Construcţia părţilor are la bază principiile formei de sonată (în partea întîia). Totodată autorul realizează şi o formă mai liberă prin multitudinea temelor, organizate într-o interesantă structură tripartită (partea a doua). Caracteristic autorului este procedeul de a continua tema cu varierea ei sau o dezvoltare cu aspect de comentariu (un exemplu concludent este începutul părţii a doua). Un motiv pregnant, expus în introducerea primei părţi, este generator pentru întreaga simfonie. Urmărind dezvoltarea şi transformarea acestui motiv de-a lungul lucrării, ajungem să înţelegem ce este comun şi ce este specific fiecărei părţi.

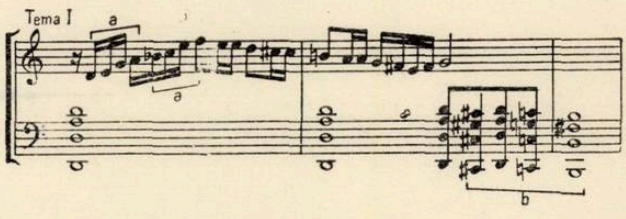
Prima parte se deschide cu un Adagio introductiv de mici proporţii cu caracter liric reţinut, care expune motivul ciclic generator. Factura acestui Adagio este din punct de vedere armonic apropiată de coral ; această notă de sobrietate îşi pune amprenta pe întreaga simfonie — chiar şi pe tumultosul final. Motivul generator ciclic este alcătuit din două elemente a şi b.



a — este o succesiune ascendentă de secundă terţă secundă

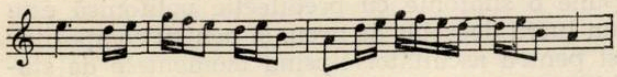
b — un cromatism care evoluează în ambele sensuri şi care este frecvent întîlnit în muzica noastră populară. Celula b aminteşte, intonaţional, de fluctuaţiile unei aceleiaşi trepte în muzica enesciană. Tot în Adagio, remarcăm opoziţia de timbru între suflători şi coarde care expun pe rînd tema ; motivul generator nu capătă încă dezvoltare.

Allegro care urmează, expune la viori tema, creată prin secvenţarea celulei *a*,



în timp ce instrumentele de suflat realizează un contrapunct foarte discret într-un mod asemănător celui din introducere. Celula *b* apare în mai multe compartimente ale orchestrei, definînd împreună cu elementul *a*, prima parte a temei. La alcătuirea temei mai participă un alt

element, derivat melodico-ritmic din *b*. Aceasta contribuie la o creştere dinamică ce duce la reexpunerea temei pe un alt plan sonor, mai bogat decît cel iniţial. Puntea, care îmbină elemente tematice proprii cu elemente transformate ale motivului generator, pregăteşte tema a doua tematic şi tonal. Tema a doua, cu o delicată savoare folclorică,



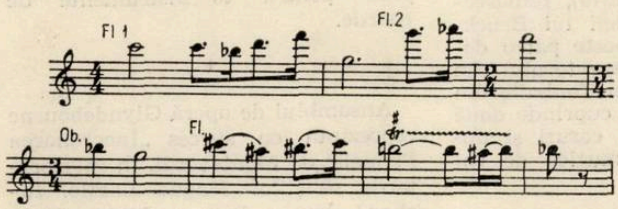
este expusă de oboi peste un ritm caracteristic, punctat discret de coarde.

Ea se perindă la mai multe compartimente, în aşa fel încît întreaga expunere constituie o mică formă tripartită. Dezvoltarea are ca bază motivul generator din introducere, al cărui element *a* este tratat sub diferite forme — augmentat, modificat ritmic, imitat direct şi invers — cu caracter polifonic dominant.

Repriza apare în punctul culminant al dezvoltării cu amplificarea aparatului orchestral. Ea este concentrată iar coda preia elemente din dezvoltare şi se încheie cu motivul generator introductiv, în valori augmentate, într-o sonoritate amplificată prin adăugarea instrumentelor de alamă. Treptat, apoi, toate aceste sonorităţi se sting.

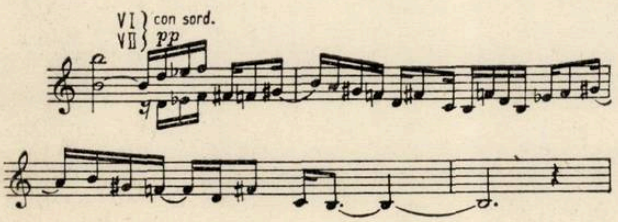
În partea a doua predomină elementele proprii sistemului rubato al muzicii noastre populare: mişcare, melisme, triluri şi diferite celule intonaţionale bazate pe modul ton-semiton (prezent de altfel în toate cele trei părţi ale simfoniei). De aici tratarea mai liberă în construcţie şi frecventa îmbinare a diferitelor procedee ale stilului polifonic.

Prima temă



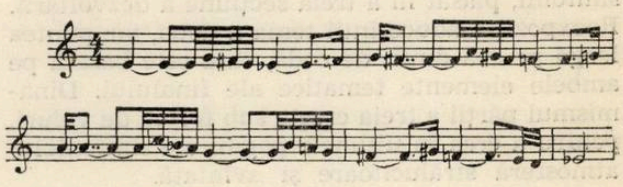
e încredinţată, succesiv, mai multor instrumente, ceea ce conferă imaginii varietate de culoare. Concomitent cu tema se desfăşoară o imitaţie liberă cu ritmuri complementare. Tema este continuată de un comentariu sau mai bine zis o mică dezvoltare cu fragmente tematice.

Tema a doua



cu un şi mai pronunţat caracter rubato, se desfăşoară ca o largă melismă de doină, pe modul amintit. O pedală dublă la corni (mi-sol, note care nu fac parte din mod), impune un al doilea centru în afara finalei modului. O invenţiune pe un acord obstinat, care se constituie treptat prin apariţia componentelor sale, se desfăşoară pe un ritm ostinato.

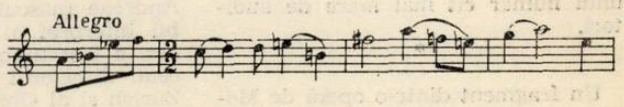
Tema ce urmează se bazează pe elementele ritmice şi melodice din contrapunctul primei teme a părţii. Are un aspect pronunţat cromatic cu melisme abundente. O nouă secţiune cuprinde o fugă suprapusă unei passacaglii. Subiectul fugii



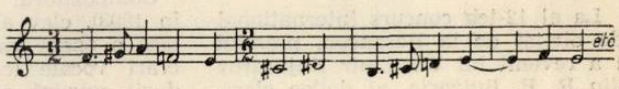
pare a fi un bocet. Expoziţia care nu respectă regulile clasice de construcţie, este urmată de strettă, adusă printr-o creştere expresivă, strettă ce constituie punctul culminant al întregii părţi. Basul passacagliei este format dintr-o succesiune de 8 acorduri. Secţiunea ce urmează, construită din temele ce preced fuga, apare ca un fel de repriză, conferind părţii o structură tripartită. Temele întregii părţi sînt înrudite, ca urmare a aplicării principiului variaţiunii.

Partea a treia în formă de sonată are la bază o tematică de un dinamism pronunţat, realizat prin valorile mici şi tempoul rapid.

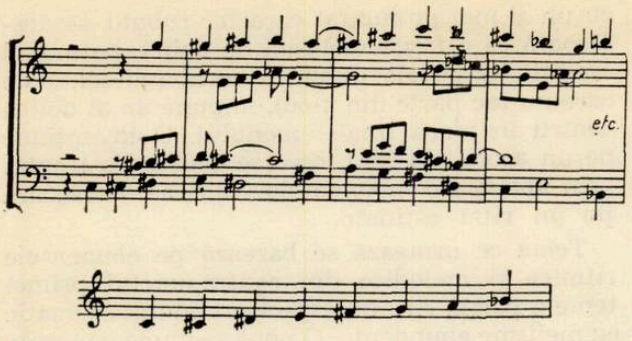
Capul tematic al primului element melodic îşi găseşte originea în începutul motivului generator.



Cea de a doua temă este înrudită, ca expresivitate, cu prima, desfăşurîndu-se însă în valori mai mari.



Ea este întovărăşită de un contrapunct în optimi, care îi modifică, în parte, caracterul mai liniştit. Concluzia expoziţiei aduce tema răsturnată. Dezvoltarea cuprinde trei secţiuni: prima se caracterizează printr-o succesiune de intrări în stil fugato, a doua foloseşte elemente tematice din partea mediană a simfoniei, pe care le tratează în dublu canon de pătrimi şi optimi, fiecare utilizînd transpoziţii ale aceluiaşi mod (ton-semiton) pe alte trepte, constituind astfel un exemplu de polimodalitate.



Un exemplu asemănător (dar pe moduri diferite) îl prezintă momentul culminant al întregii simfonii, plasat în a treia secţiune a dezvoltării. Reexpoziţia aduce întîi tema a doua, iar puntea leagă pe cea dintîi de codă, care este bazată pe ambele elemente tematice ale finalului. Dinamismul părţii a treia creşte sub formă de valuri, pentru a crea în ultimele pagini ale simfoniei o atmosferă strălucitoare şi avîntată.

Aparţinînd unei perioade timpurii (ea constituie lucrarea de absolvenţă a autorului), simfonia lui Ştefan Niculescu nu a putut evita influenţe din partea unor maeştri contemporani, printre care predomină Enescu şi Bartók. Autorul a folosit aproape dominant procedeele contrapunctului într-o formă variată şi ingenioasă (vezi exemplul 9). Stăpînind cu pricepere tehnica polifoniei, Ştefan Niculescu nu a putut elimina anumite momente în care a ţinut în mod deosebit să realizeze o tehnică contrapunctică în sine. Trebuie să recunoaştem însă că a compune o simfonie cu predilecţie polifonică este un lucru deosebit de greu, şi pentru compozitor şi pentru ascultător lipsind momentele de stabilitate pe care le aduce factura omofonă, Ştefan Niculescu a reuşit în mare parte să învingă greutăţile unei astfel de lucrări, realizînd o muzică de un bogat conţinut emoţional.

Fie că este vorba de un caracter avîntat, dinamic, fie că este vorba de unul meditativ, simfonia respiră tinereţe, încredere în viaţă. Asimilarea — la un nivel de expresie evoluată — a spiritului constructiv şi optimist al epocii noastre constituie valoarea principală a lucrării. Pornind de la aceste premise, este de aşteptat ca creaţia lui Ştefan Niculescu să se îmbogăţească pe linia reflectării contemporaneităţii.

NOTE

Leopold Stokovski a înfiinţat o nouă orchestră simfonică ce-şi propune să dea, în sala Carnegie Hall din New York, concerte accesibile unui număr cît mai mare de auditori.

*

Un fragment dintr-o operă de Mozart intitulată „Gîsca din Cairo" a fost descoperit în biblioteca din Bergam. Lucrarea a fost executată într-un concert al Universităţii din Hamburg.

*

La al 12-lea concurs internaţional de dirijat de la Besançon, premiul I a revenit lui Wladimir Kojuşarov din R. P. Bulgaria, al doilea clasificat fiind Witold Dobrzynski din R. P. Polonă.

Muzica elveţiană a pierdut, prin moartea lui Volkmar Andreae şi Jean Binet, doi artişti de prestigiu. Dirijorul şi compozitorul Volkmar Andreae (născut în 1879), remarcabil interpret al muzicii lui Bruckner, a fost timp de peste patru decenii directorul Conservatorului din Zürich şi al Orchestrei Tonhalle din acest oraş. Creaţia sa cuprinde două opere, două simfonii, coruri şi numeroase lucrări de muzică de cameră.

*

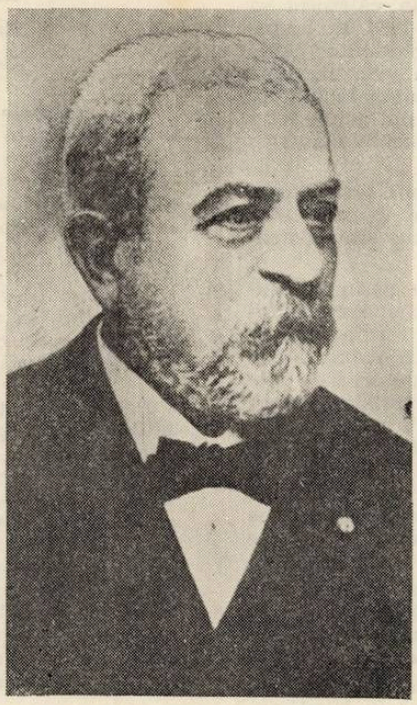
Compozitorul Jean Binet (născut în 1893), elev al lui Ernest Bloch, lasă o operă vastă formată din lucrări vocale (cantate, coruri, lieduri), muzică de balet şi de scenă, un cvartet de coarde, lucrări concertante şi orchestrale.

La Hamburg a fost prezentată în prima audiţie noua lucrare a lui Krzysztof Penderecki — „Polymorphie" pentru 48 instrumente de coarde.

*

Ansamblul de operă Glyndebourne reprezintă cu succes „Încoronarea Poppeii" de Monteverdi, în interpretarea soliştilor Magda Laszlo, Richard Lewis Franco Bible, Carlo Hava, Duncan Robertson şi Oralia Dominguez, sub conducerea dirijorului John Pritchard. Criticii muzicali englezi îşi exprimă rezerve cu privire la aportul orchestratorului Raymond Leppard, care s-a îndepărtat de stilul original al lucrării.

Un studiu inedit asupra muzicii romîneşti de T. T. Burada



În viaţa unui popor, îndată după îngrijirea lui de cele materiale, se simte necesitatea să se dezvolte şi în sfera frumosului, necesitate din cele mai esenţiale ale existenţei sale. Noi credem că nimic n-ar putea îndeplini mai bine această necesitate decît muzica... Muzica — această artă sublimă — este cea mai aproape de inima omenească, care lucrează mai nemijlocit asupra sufletului nostru. Ea înveseleşte societatea şi ne încîntă, ea ne ajută a sprijini grelele oboseli ale vieţii şi ne alină chinurile şi suferinţele în nenorociri. Ţăranul îşi uşurează munca cîmpului cîntînd. Ciobanul se veseleşte zicînd din fluier doina cea duioasă. Fetele şi flăcăii plini de iluziunea vîrstei lor, se veselesc cîntînd şi jucînd la glasul îngînător al cimpoiului, iar bătrînul, încălzindu-şi zilele sale la razele soarelui, cîntă şi el, suspinînd, cîntece care-i amintesc zilele fericite ale tinereţii sale şi focul sacru al iubirii, care îi învăpăiase inima odinioară.

Dacă muzica e atît de necesară pentru fericirea noastră sufletească, avem prin urmare o sfîntă datorie ca să o susţinem şi să facem ca ea să fie un stîlp puternic pe care să se razeme educaţia şi civilizaţia poporului nostru. De aceea avem cel mai mare interes ca să începem cît mai curînd a lucra cu cea mai mare energie, spre a face un progres vădit spre adevărata artă. În primul loc, să ne ocupăm de cultivarea muzicii noastre naţionale, care este atît de părăsită.

Cercetînd scriptele vechi, cercetînd asemenea şi pe bătrînii noştri, n-am aflat nimic care să ne poată deslui despre modul cum era muzica noastră populară în timpurile vechi şi în ce chip originalitatea ei se deosebea de aceea a celorlalte popoare cu care eram în atingere.

Deşi cercetările pe calea aceasta sînt anevoioase de făcut, noi totuşi vom duce paşii noştri pe această cale spinoasă, şi ne vom încerca, cît ne va sta prin putinţă, de a cerceta fazele prin care a trecut muzica la noi, progresele ce a făcut şi unde a ajuns ea astăzi.

Pe cît ştim, cele dintîi noţiuni despre muzica noastră populară se văd publicate în articolul : *Geschichte der Musik in Siebenbürgen,* înserat în gazeta : *„Allgemeine musikalische Zeitung,* No. 46 din 1848, noiembrie, 16 ; apoi tot în aceeaşi gazetă în No. 30, anul 1821 din 25 iulie, în articolul : Zustand der Musik in der Moldau.

După un lung interval, la 1850, renumitul pianist Henri Erlich face o colecţie de cîntece populare, transcrise pentru piano şi tipărite în Viena, cu o prefaţă scrisă în limba romînă şi franceză [1]) de mare importanţă, în ceea ce priveşte caracterul şi originalitatea cîntecelor noastre populare.

În decursul veacurilor, poporul romîn şi-a creat o muzică a sa proprie, o muzică naţională, cu un caracter cu totul original, conţinînd o nespusă avuţie de intonaţiuni şi o mare varietate melodică, precum şi o mulţime de inflecţiuni vocale, de vibraţiuni fugitive greu de apucat şi mai greu de notat.

Pe lîngă intervalele de *secunde crescute,* ce se găsesc la toate popoarele din orient, mai avem game în care tonurile şi semitonurile sînt aşezate la diferite grade ale gamei actuale, formînd intonaţii stranii cu totul.

Aceste intonaţiuni stranii şi curioase, ce nu se găsesc în melodiile altor popoare megieşti cu noi, au făcut pe distinsul pianist Henri Erlich, care a trăit mai mulţi ani în Romînia, să ne arate în prefaţa făcută la o colecţie de cîntece naţionale ale romînilor tipărite în Viena la anul 1850, despre care am vorbit, că *naţionalitatea noastră se pronunţă nu numai în limba şi în datinele sale, ci şi în muzică, care se deosebeşte de oricare alta cunoscută pînă acum ; că caracterul ariilor romîne este tot ce e mai greu de a cuprinde şi de a înţelege, dacă cineva nu le-a auzit, cîntate în ţară chiar de lăutarii pămînteni.*

Cei ce au compus cîntecele noastre populare n-au fost nişte muzicanţi care să lucreze după regulele prevăzute în teoriile muzicale actuale, ci ei cîntau după împrejurările de cari erau cuprinşi şi-i predominau. Cîntau cu accente duioase frumuseţile vieţii cîmpeneşti, cîntau cu jale din adîncul sufletului, amarul şi mîhnirea ce aduceau năvălitorii peste holdele şi căminele lor, cîntau cu accente vesele împlinirea dorinţelor, plăcerilor şi bucuriilor lor sufleteşti.

Cîntecele noastre populare ne-au fost transmise din generaţiune în generaţiune, din tată-n fiu, ca o moştenire nepreţuită, păstrîndu-se cu cea mai mare sfinţenie, după cum s-au păstrat pînă-n ziua de astăzi poeziile noastre populare. Ceea ce a contribuit mai mult la păstrarea acestor cîntece şi la răspîndirea lor în popor, au fost ciobanii noştri şi, pe lîngă aceştia, vechii trubaduri sau lăutari, care, însoţiţi de scripcă şi de cobză, mergeau din sat în sat, din casă-n casă, şi cu cîntecele lor desfătau pe moşii şi strămoşii noştri, la nunţi, la ospeţe, la înmormîntări şi la alte împrejurări ale vieţii lor [2]).

Despre vechimea acestor lăutari, pe care cu drept cuvînt îi putem numi *păstrătorii cîntecelor noastre populare,* aflăm încă de pe la anul 1632, cînd erau chemaţi nu numai la petrecerile poporului, ci şi la ceremoniile domnitorilor.

---

1) Textul romîn de la această prefaţă a fost publicat în *Rominia literară* de Vasile Alecsandri. Iaşi, 1855, pag. 110.

2) Despre toate aceste vezi şi G. Missail : *Muzica naţională la Romîni,* în revista Lyra romînă (foaie muzicală şi literară), Bucureşti 1879 No. 1—12. *Ariile De la munte la cîmpii* No. 25—30, şi *Doina* No. 32—39, precum şi T. Ionescu : *Cultura muzicii în ţara noastră* No. 34—38. E de notat că atît G. Missail cît şi T. Ionescu, în articolele scrise de ei în această revistă, nu vorbesc nimica despre Henri Erlich, care a scris, în prefaţa publicată la începutul acestei scrieri, despre *muzica populară la Romîni.* E ştiut că Charles Mikuli n-a scris nimica în această privinţă. Despre Henri Erlich ne vorbeşte şi *Rominia literară.* Foaie periodică sub redacţia lui V. Alecsandri. Iaşi 1855, pag. 11.

Despre toate aceste, iată ce găsim scris în diferite acte, din care arătăm cele ce urmează.

În timpul domniei lui Leon Vodă, într-un extras din relaţiunea unui om de stat către regele Suediei, Gustav Adolf, despre călătoria sa prin Ţara-Romînească la Constantinopol în anul 1632, vedem că: „*Juxta Vayvodam citharoedi et musicorum chorus erat, qui valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant.* „Pre lîngă principe erau *lăutarii* şi un cor de muzicanţi care în limba romînească cîntau din gît plin, cîntece naţionale". Anatol Demidoff, în călătoria sa făcută în Ţara-Romînească pe la anul 1837, ne spune că: La un prînz, la care domnitorul stăpînitor binevoise a-l pofti, în tot timpul cît ţinu prînzul, *două bande de muzicanţi cîntau* cîntecele naţionale ale romînilor... două cobze, două scripci, un nai şi un feliu de basă surdă, alcătuiau toate instrumentele acestor executanţi iscusiţi.

M. Carra, vorbind despre lăutarii ţigani, ne spunea: „Scripca, cobza şi un fluer cu opt găuri în care sufla plimbîndu-l în sus şi în jos subt buze, sînt instrumentele lor [3]).

Despre iscusinţa, talentul şi ghibăcia ţiganilor lăutari, istoriograful Dionisie Fotino ne spune că „Lăutarii la noi în ţară sînt „Cu deosebire foarte îndemînatici pentru muzică, şi cu scripca, cu cobza şi cu muscalul (naiul), întru acesta ei întrec pe ori care alte naţiuni, şi chiar pe Perşi, precum a mărturisit şi însuşi Hanul fratele Şahului Persiei, carele trimes de Napoleon Bonaparte ca ambasador, întorcîndu-se din Franţa prin Ţara-Romînească în anul 1810, s-a minunat de talentul *lăutarilor* ţigani, mai vîrtos la muscal (nai). Ei cîntă şi din gură de minune şi fără a avea o învăţătură oare care sistematică, compun şi cîntece foarte dulci, încît şi muzicanţii Europii îi admiră.

După cîtva timp, alături de aceste tarafuri ce erau în Moldova, vine taraful lui Barbu Lăutarul, care la anul 1847 a fost apreciat de marele pianist Liszt, cînd atunci acesta dădu mai multe concerte.

Astăzi aceşti lăutari încep a dispărea, şi acei care-i înlocuesc, au îmbrăcat surtucul şi fracul, în locul giubelei, lăsînd şi cîntecele noastre populare mai la o parte, dîndu-li-se un loc secundar în repertoriul lor, înlocuindu-le cu cîntece de ale străinilor şi dacă aceşti sărmani lăutari se încercau şi ei să cînte din ariile noastre vechi, văd atunci pe mulţi din cei ce-i ascultă strîmbîndu-se...

Nu aşa de mult m-am dus şi eu la o nuntă din popor, într-o mahala din Iaşi, să aud desigur, cîntece vechi ce desfătau în timpurile vechi, pe strămoşii noştri. În timpul mesei, după obiceiu, lăutarii începură să cînte cîntece bătrîneşti de-a noastre, care odinioară înflăcărau inimile strămoşilor noştri, fetele atunci cele mai de samă, mai civilizate chipurile, începură a să întreba între ele, că ce fel de cîntece sînt acele, şi se adresară atunci la flăcăii nuntaşi, rugîndu-i ca să spună la lăutari să lese mai la o parte acele cîntece ruginite şi să le cînte cîntece care sînt la modă. Ia întreabă musiu Jan, ziceau ele, n-ar putea să ne cînte bunăoară ceva din *piesia Fusta* (Faust) ori măcar ceva de joc ca şotia (schotisch) ori *Bastonul* (Boston) şi altele.

Iată pînă unde ajunsese dispreţul cîntecelor noastre populare!

Aşa bieţii lăutari, cari au mai rămas încă şi pînă astăzi, se văd siliţi de aceste triste împrejurări să părăsească şi ei cîntecele noastre bătrîneşti, şi să le înlocuiască cu cîntece de ale străinilor.

După cercetările făcute atît în Moldova, cît şi în Valahia, nu se mai văd astăzi tarafuri de lăutari care să ne cînte cîntecele noastre strămoşeşti cum se cîntau în trecut, păstrîndu-li-se caracterul şi stilul naţional. La Bucureşti, la Ploeşti şi la Buzău, tot se mai găsesc cîteva tarafuri care să întrunească întrucîtva aceste condiţiuni dar şi acele nu va trece mult timp şi vor dispărea cu totul.

Despre vechiul tip al lăutarilor noştri, Vasile Alecsandri în cînticelul său Barbu Lăutarul ne dă un adevărat portret. Acolo Barbu Lăutaru, amărît pînă-n adîncul sufletului de cele ce vede că se petrece, dispreţuindu-să cîntecele vechi bătrîneşti, îşi face singur epitaful său, precum şi al celorlalţi lăutari, cîntînd:

Dragi boeri de lumea nouă
Ziua bună vă zic vouă,
Eu mă duc mă prăpădesc
Ca un cîntec bătrînesc.

Aşa cîntecele noastre naţionale alungate de prin oraşe, alungate de prin saloanele boerilor, alungate pînă şi de prin casele locuitorilor de prin mahalalele oraşelor, s-au retras şi ele pe la sate şi prin creerii munţilor. În mica casă ţărănească, în livada înverzită, în pădurea deasă se aude fluerul ciobanului, zicînd cu drag şi cu o nespusă gingăşie doina noastră cea duioasă şi alte cîntece de dor, ce-ţi sfîşie inima. În creerii munţilor se aude buciumul şi cavalul baciului de la stîni, la al cărui sunet te opreşti fără să vrei, spre a asculta cît mai mult şi cu cea mai mare luare aminte, farmecul acelor suspine ale munţilor!

Pe lîngă lăutarii cari au păstrat şi au împrăştiat ariile noastre populare făcîndu-le cunoscute în toate părţile, împinşi numai de interes pentru lupta de existenţă, sînt şi alţi indivizi care, dacă nu le-au împrăştiat ca lăutarii, le-au păstrat ca pe cele mai scumpe odoare şi le-au transmis din tată în fiu ca să nu piară în noianul uitării considerîndu-le ca o avuţie de mare preţ lăsată de strămunii noştri, după cum am văzut. Aceşti păstrători ai vechilor noastre arii au fost şi mai sînt încă bacii şi ciobanii noştri care îşi petrec viaţa lor mai mult prin munţi, în singurătate, departe fiind de oraşe, unde lăutarii ar putea influenţa asupra ariilor vechi strămoşeşti ce ei cîntă.

La anul 1840, Costachi Negruzzi, cercetătorul obiceiurilor noastre strămoşeşti şi al trecutului nostru istoric, şi-a aruncat privirile şi asupra cîntecelor noastre populare romîneşti, spunîndu-ne în scrierea sa: *Cîntece populare ale Moldaviei* [4]) că poporul prin ele îşi zugrăveşte gîndul, năravurile, faptele, într-un cuvînt toată fiinţa sa, că cîntul este resfrîngerea sufletului său şi că muzica acelor cîntece este în tonul minor, tînguioase şi melancolice. Tot în acea scriere ne spune că la noi Romînii sînt deosebite cîntece populare: *Cîntul ostăşesc* sau *istoric, cîntul religios, cîntul dragostei* şi *al nunţii, şi cîntul codrului* sau *voinicesc*, mai numit şi *haiducesc* [5]).

Afară de această împărţire noi nu cunoaştem să se fi făcut de cineva o alta. După zece ani însă, vine Henri Erlich despre care am vorbit şi împărţeşte muzica populară la Romîni în: *doine* sau *balade, Cîntece de lume*, sau *Romanţe, Cîntece de joc* sau *Hore* şi altele, şi în *Marşuri antice naţionale.*

Examinînd şi noi cîntecele noastre populare din punct de vedere muzical, vedem că ele se deosebesc între ele prin diferite moduri. Aşa în unele găsim predominînd tonul minor, tonul jalnic şi o mişcare înceată, Lento, Adagio, care ne arată că ele au fost făcute sub imperiul nenorocirilor ce s-au strecurat asupra poporului nostru; în altele, pe lîngă tonul minor, se mai vede introdus şi tonul major, avînd o mişcare muzicală mai puţin înceată, Moderato, iar în altele vedem introdusă o mişcare iute, Presto, Allegro, Vivace, care ne face să credem că ele au fost făcute, în timp cînd poporul a fost cuprins de veselie, izbutind să biruiască necazurile şi greutăţile vieţii.

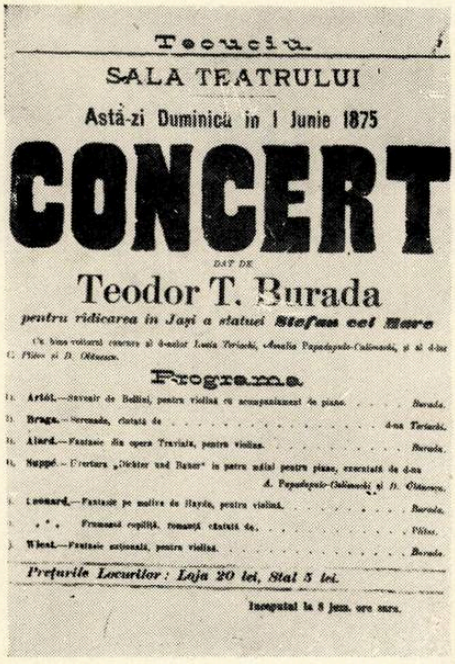
Din acest punct de vedere împărţim şi noi cîntecele noastre populare în: *Cîntece bătrîneşti* sau *Balade, Cîntece de lume* sau *Romanţe* şi *Cîntece* de *joc.*

---

3) Arhiva pentru filologie şi istorie. Timotei Cipariu. Blasiu, An. MDCCCLVII pag. 14. Vezi şi N. Iorga *Studii şi documente cu privire la Istoria Romînilor*, vol. XI. Bucureşti, 1906, pag. 93.

4) Vezi revista *Dacia Literară*, Ediţia a doua, Iaşi 1859, pag. 86.

5) *Prefaţa* tipărită la începutul acestei scrieri.



Tecuciu.

SALA TEATRULUI

Astă-zi Duminică în 1 Junie 1875

CONCERT

DAT DE

Teodor T. Burada

pentru ridicarea în Jaşi a statuei **Stefan cel Mare**

Cu bine voitorul concurs al d-nelor Lucia Teriachi, Amalia Papadopulo-Culimachi, şi al d-lor C. Plitos şi D. Olănescu.

Programa

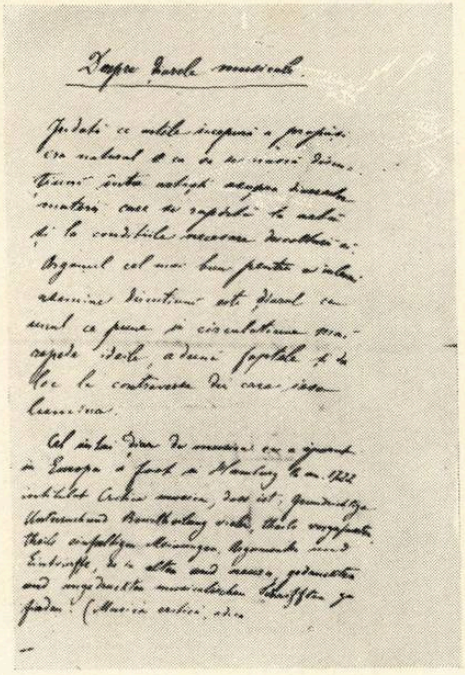
1. **Artôt.**—Souvenir de Bellini, pentru violină cu acompaniament de piano. . . . . *Burada.*
2. **Braga.**—Serenade, cântată de . . . . . d-na *Teriachi.*
3. **Alard.**—Fantasie din opera Traviata, pentru violina. . . . . *Burada.*
4. **Suppé.**—Uvertura „Dichter und Bauer" în patru mâini pentru piano, executată de d-na *A. Papadopulo-Culimachi* şi *D. Olănescu.*
5. **Leonard.**—Fantasie pe motive de Haydn, pentru violină. . . . . *Burada.*
6. * * * Frumoasă copilă, romanţă cântată de. . . . . *Plitos.*
7. **Wiest.**—Fantasie naţională, pentru violină. . . . . *Burada.*

Preţurile Locurilor: Loja 20 lei, Stal 5 lei.

Începutul la 8 jum. ore sare.

În fotografii

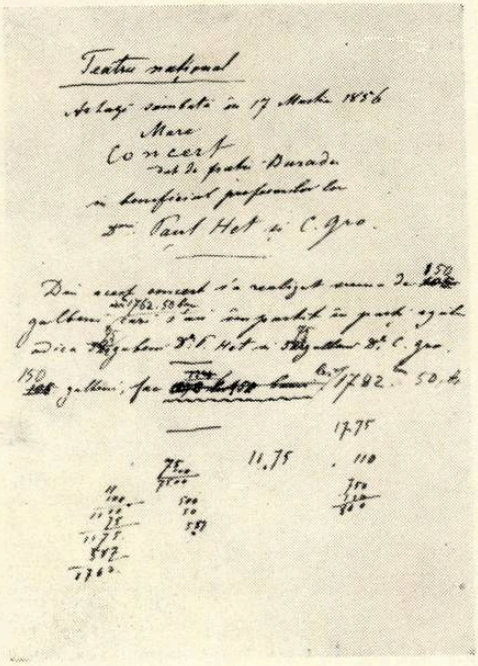
— Teodor Burada în cursul culegerilor sale de folclor.
— Afişe şi manuscrise privind activitatea sa concertistică şi de critic muzical.



Despre diarele muzicale.

Indată ce ustile începură a propăşi era natural ca să se nască divinţiuni întâi astfel asupra diverselor materii care se rapidă la artă şi la condiţiile necesare dezvoltărei ei. Organul cel mai bun pentru a culeg asemine divinţiuni este diarul ca unul ce pune în circulaţiune mai repede ideile, adună faptele şi de loc la controversa din care iese lumina.

Cel intâi diar de muzică ca a apărut în Europa a fost în Hamburg la an. 1722 intitulat Critica musica, dass ist: Grundrichtige Untersuchung Beurtheilung vieler, theils vorgefasster theils einfältiger Meinungen, Argumente und Einwürfe, die in alten und neuen gedruckten und ungedruckten musicalischen Schrifften zu finden. (Musica critică, adică



Teatru naţional

Astăzi sâmbătă în 17 Martie 1856

Mare

Concert

dat de fraţii Burada

în beneficiul profesorilor lor

D-nii Paul Het şi C. Gro.

Din acest concert s'a realizat suma de 150 galbeni, care s'au împărţit în parţi egale adică 75 galbeni D-l P. Het şi 75 galbeni D-l C. Gro.

150 galbeni, fac 1782. 50 b.

17.75

11.75 . 110

750

500

50

557

11 100 1100 1175 587 1762

TEATRU NATIONAL
DIN GALATZ.

Astăzi Luni 2 Decemvrie 1868.

MARE CONCERTU

PENTRU

Cumpararea de Arme

DATU DE

TEODOR T. BURADA

Licențiat în drepta, vechiu elevu din Conservatoriul de musică din Paris, membru al mai multor societăți Filarmonice.

Cu gratiosulu concursu

al D-nei **VITTORIA POTENTINI**

Prima Donna Asoluta.

D-lui S. METAXA Professore de musică,

și a musicei militare a regimentului al 6-lea.

PARTEA I. **PROGRAMU.** **PARTEA II.**

1. Marșulu de Bellini ... La Forza del destino ...
2. Morceau ... Cavatina ...
3. Fantasie ... Bolero Caprice ...
4. Fantasie pe Il Trovatore ... Cavatina ...
5. ... Serata Romănă ...

Mai cu osebire va esecuta la începutul părții I. Rataglia et aria din opera Carlo Magno de Pacini, și la al II-lea Lieder Unverfarn du Metzger, acompaniatorul de Piano va fi Domnul D. E. GALEA ai REGIMENTUL.

D-lor G. SPIRU au bine voitu a da concursulu pentru acestu Concertu.

PARTICULELE LOCURILORU. Logia I ai II, Galb. 2. — Logia literele Galb. 2'/4. Stalu I-iu Lei 18. — Stalu al II-lea Lei 10.

INCEPUTULU VA FI LA 8 ORE PRECISU.

NB. Bilietele se voru găsi până în ziua representației de la orele 8—10 diminéța și de la 4—6 sera la locuința D-lui T. T. Burada strada Canonici Calea Tecuciului № 7, 9 Târgul nou.

IASSI

Aujourd'hui Lundi le 21 Mars 1860.

GRANDE

SOIRÉE
MUSICALE

DANS LES SALONS DE MR. CONSTR. ASLAN

donnée par

Mr Gaetano Biundi

avec le gracieux concours de Mrs. Théodore & Michel Bourada.

PROGRAMME.

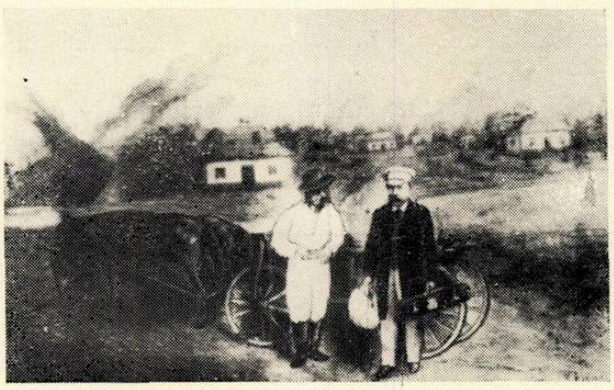
PREMIÈRE PARTIE.

1. **Romance** de l'opéra: „Romeo und" de Lauro Rossi chantée par Mr. G. Biundi.
2. **La Fête du Regiment** par Allard, executée sur le violon par Mr. Théodore Bourada.
3. **Grand Nocturne** par H. Herz, executé sur le piano par Mr. Michel Bourada.
4. **Air** de l'opéra: „Nofu„ de Pacini chanté par Mr. G. Biundi.

SECONDE PARTIE.

5. **Romance Française:** „Pense d'Amour" composée et chantée par Mr. G. Pacini.
6. **Carnaval de Venise** par Kreutzer, executé sur le violon par Mr. Th. Bourada.
7. **Caprice de Bravoure** par Schulhoff, executé sur le piano par Mr. M. Bourada.
8. **Air** de l'opéra: „Bellisario" de Donizetti chanté par Mr. G. Biundi.

On commencera à 8 heures.



ROMAN.

Sala D-nei MARIEA VARNAV

***Astăzi* MARȚI în 9 August 1866.**

CONCERT.
dat în Benefisul Saracilor

de

Theodor T. Burada

vechiu elev din Conservatoriul de Musică din Paris membru a mai multor societăți Filarmonice.

Cu graciosul concurs a

D-lui F. Winiartz

Professore la Conservatorul Naționalu de musică din Iași, membru a mai multor societăți Filarmonice.

PROGRAMU.

PARTEA I.

1. Souvenir de Bellini pentru Violină cu acompaniament de Piano, executat de T. Burada. — I. Artot.
2. Rapsodie Hongroise pentru Piano executat de F. Winiartz . . . . . F. Liszt.
3. Fantasie sur Il Trovatore pentru Violină cu acompaniament de Piano executat de T. Burada — D. Alard.
4. Polca Caprice pentru Piano executat de F. Winiartz . . . . . T. Winiartz.

PARTEA II.

5. Carnaval de Venise pentru Violină cu acompaniament de Piano executat de T. Burada — B. W. Ern
6. Fantasie sur Fradiavolo pentru Piano executată de F. Winiartz . . . . . F. Winiartz
7. Bolero Caprice pentru Violină executat de T. Burada . . . . . T. Burada
8. Dolna si Souvenir Roumain pentru Violină cu acompaniament de Piano executat de T. Burada. — E. Ridrich

Începutul la 8 ore sara.

Prețiul locurilor

Locul I. 2 Lei *Locul II. 1 Leu*

Tipografia A. Nicolau

165

1

PLECAT LA ORA ... TRIMIS LA ORA ...

TELEGRAFUL

№ 17588

Cu fidelitate

D. Burada Președinte

Fiat Gal

aflu că ... concert ... în mașă ... crede că ... magistrat ... representațiune ... Pentru conformitate ...

Boalele:

Găsim cu cale să analizăm şi să arătăm diferenţa ce există în fiecare gen aparte, după cum urmează :

Baladele. Baladele, numite şi cîntece bătrîneşti, sînt acele arii vechi cari amintesc fapte istorice săvîrşite de domnii noştri din vechime, sau acele care descriu iubirea neprihănită. Ciobanii de la munte, cîntînd acele balade, ştiu să le dea o expresiune de tristeţă. Ei le cîntă într-un tempo muzical foarte lin şi cu totul neregulat, tărăgănind notele de canto şi iuţînd pe acele de fantezie.

Adeseori cînd cutrierăm munţii noştri, auzim în depărtare fluerul ciobanului cîntînd cîntece bătrîneşti care te transportă, mai auzim cîte odată şi cîte o voce de femee care amestecîndu-se cu sunetul fluerului, te opreşte fără să vrei, spre a asculta cît mai mult acele melodii duioase care-ţi sfîşie inima şi te pătrunde pînă-n adîncul sufletului. Despre aceste balade Henri Erlich ne spune că : „Am întîlnit mai mulţi călători străini în ţările romîne, care nefiind deloc de şcoala romantică, mi-au mărturisit că aceste cîntece atît de simple şi atît de expresive le-au făcut o impresie mai vie şi mai profundă decît toate aceste gambade muzicale ce se aud astăzi în sălile de concert şi de teatru care sînt primite cu aplauze frenetice". Mai în toate baladele noastre predomina modul minor.

Cîntece de lume sau *Romanţe.* Aceste cîntece se mai numesc şi *cîntece de dor,* care amintesc întîmplări ce întîmpinăm zilnic, precum şi plăceri ce au o durată scurtă. Toate aceste constituiesc obiectul acestui gen de muzică. De ordinar mişcarea lor muzicală e Moderato şi conţin mai mult modul major.

Cîntecele de joc. Acestea sînt cîntecele de veselie ale romînului. Ele se execută cînd romînul îşi mai uită din necazurile vieţii petrecînd şi făcînd chef. Tempo muzical e Presto, Vivace, Allegro. De ordinar sînt în modul major, cîte odată însă găsim amestecat şi modul minor. Aceste cîntece cuprind mai multe specii. În primul loc avem *hora,* despre care iată ce ne spune V. Alecsandri : „Hora este cea mai veche şi cea mai naţională din toate. Ea e simbolul Unirii, al dării de mînă într-o singură familie şi se reproduce în zilele noastre întocmai ca acele coruri ce se văd săpate pe marmora capiştelor antice.

Hore se numesc şi ariile ce împreunează danţul precum şi versurile ce sînt improvizate în vremea giocului. Caracterul lor e vesel, glumeţ şi mai adesa iubitor. Ele sînt cîntate de lăutarii ce stau în mijlocul horei, sau chiar de dănţuitori cînd sînt transportaţi de plăcere..." [6]). După *Hora,* ca vechime, vine, danţul *Căluşerii,* apoi *Hora de brîu, Hora în bătaie,* care se joacă numai de flăcăi, *Bătuta, Tropanca, Mărămile, Joenica, Mocăncuţa, Chindia, Biru-greu, Arcanava, Pristandava, Alivencile, Raţa, Cioful, Ariciul, Baraboiul, Tocila, Pristoleanca, Ca la uşa cortului* sau *Zoralia,* ce se gioacă numai de ţigani, şi altele".

Afară de aceste giocuri, mai sînt multe — şi au numirea lor de pe la locuitorii diferitelor naţiuni şi bresle, care le dănţează, şi de prin localităţile unde se gioacă şi care au fost introduse la noi, devenind cu timpul populare. Muzica la aceste danţuri se aseamănă mult. Din aceste danţuri introduse la noi, enumerăm următoarele : *Ardeleanca, Hîrlăvanca, Gălăţanca, Leşasca, Armeneasca, Ca la Breaza, Ţuţuianca, Calomeica, Horodinca, Huţăneasca, Haţegana, Căzăceasca, Sîrbeasca, Bulgăreasca, Greceasca, Arnăuţasca, Blănăreasca, Abruzanca, Corăbiasca, Mocăneasca, Balsamagul, Giocul Straonenilor* şi altele.

După ce am arătat toate aceste danţuri întrebuinţate de poporul nostru, credem nimerit să arătăm şi pe acele ce erau introduse în timpurile vechi şi prin saloanele boerilor şi aristocraţiunii noastre. Danţul cel mai nobil şi mai vechi la boerii noştri era *Poloneza,* danţ leşesc cu care se începea balul, mai ales la curtea domnitorilor. După aceea se dănţa : *Menuetul, Tampeta, Matradu, Manimasca, Englezul, Ecoseza, Cracovianca, Tirola, Sotiş, Subetul, Parola, Monferina* şi altele.

În ceea ce priveşte al patrulea gen de muzică populară la romîni : *Marşuri antice naţionale,* despre care ne vorbeşte Henri Erlich în *Prefaţa* anexată la colecţia de cîntece populare romîneşti *Airs nationaux roumains* transcrits pour Piano, Vienne 1850, noi nu admitem că acest gen a făcut parte vreodată din muzica noastră populară. Cercetînd cronicarii noştri precum şi diferite scripte vechi n-am găsit nimic scris despre existenţa unui asemenea gen de muzică. Înţelege Henri Erlich prin *Marşuri antice naţionale* marşuri războinice pe cari le-ar fi cîntat ostaşii noştri cînd intrau în război ? Aceasta nu o ştim. Atîta numai se ştie că pe timpul lui Ştefan cel Mare, semn de război se dădea cu *buciumul,* cu *trîmbiţa* şi cu *tobe.*[7]) Ce melodie însă se cînta anume atunci, aceasta asemenea nu se ştie.

Cel mai vechi cîntec ostăşesc, pe care-l cunoaştem, e acel făcut de Ştefan cel Mare. Care va fi fost melodia la acest cîntec, asemenea nu se ştie nimica.

Faţă de cele arătate ne întrebăm pe ce s-a întemeiat Henri Erlich cînd ne vorbeşte că în muzica populară a romînului se aflau şi *marşuri antice naţionale.* Nu ne arată nici un act pe care s-a întemeiat. Cine ştie, poate că a fost influenţat de împărţirea ce o face Costachi Negruzzi, despre care am vorbit, arătîndu-ne că printre cîntecele populare ale romînului se află şi cîntecul ostăşesc sau istoric.

*
* *

Afară de aceste genuri de muzică populară mai avem o melodie care se cîntă în toată Romînia — acea melodie se numeşte *Doina...*

Doina este glasul trecutului nostru istoric. Melodia acestui cîntec e fantastică, prin ea se exprimă mai cu samă durerile, suferinţele, zilele viforoase prin care a trecut poporul.

Doina noastră s-ar putea compara cu cîntecul *Ranz des vaches,* cîntată din cimpoi, de ciobanii din munţii Sviţerii, care deşteaptă în sufletul lor aceleaşi sentimente patriotice şi sufleteşti ca şi la ciobanii din munţii noştri.

Din bătrîni se povesteşte că melodia doinei este făcută de un cioban ce şi-a pierdut oile, în împrejurările următoare : „Cică era odată un cioban care s-a dus la munte cu oile sale la păscut. Acolo l-a furat somnul şi a adormit şi, cînd s-a trezit din somn, oile nu mai erau în jurul lui. Atunci el, căutîndu-le în toate părţile şi negăsindu-le, de dorul oilor, începu melodia doinei cu cuvintele următoare :

Unde sînt oiţele mele,
Dragile mele floricele,
Cît mă mai necăjesc,
Cît mă mai chinuesc,
Şi tot nu le găsesc,
Cui să mă tînguesc

Ciobanul, ajungînd la o costiţă, zăreşte de departe nişte cioate de copaci care i se păru că erau oiţele lui, şi atunci începu a se bucura cîntînd înainte :

Iată le-am găsit,
Nu le-am prăpădit,
Pe costiţă înşirăţele
Parcă-s nişte floricele !

Cînd s-a mai apropiat de cioate, ciobanul bagă de samă că nu sînt oiţele lui şi atunci cîntă înainte :

Nu-s oiţele mele,
A mele floricele !
Vai ! de cînd le-am prăpădit
Odihnă n-am mai găsit.

Frumuseţea şi duioşia cîntecelor populare, caracterul lor particular şi original, varietatea lor melodică şi ritmul lor muzical greu de cuprins au impresionat în aşa fel pe artiştii care veniră la noi să dea concerte

[6]) *Poezii populare ale Romînilor,* Bucureşti, 1866, p. 323.

[7]) Vezi Letopiseţul Cogălniceanu. Iaşi, 1852, tom. I, pag. 126 şi 127.

încît unii cîntau şi cîntece de-ale noastre în concertele lor.

Aşa, venind în Iaşi la anul 1809, celebrul violoncelist Bernard Romberg, în concertul pe care l-a dat atunci, a cîntat o compoziţiune a sa, întitulată : *Caprices sur des airs Moldaves et Valaques*, avec acompagnement de Piano-Forte op. 46. Leipzig [9]).

Apoi celebrul pianist Fr. Liszt, venind la Iaşi la 1847, a dat mai multe concerte, cîntînd, în al III-lea al său concert, mai multe improvizaţiuni pe *motivele cîntecelor noastre populare.*

Despre acest concert iată ce ne spune Gh. Asachi : „A cîntat o uvertură de A. Flechtenmacher care a fost bisată. Spre încheere Liszt a făcut improvizaţii briliante pe tema horei şi a „Uverturii moldovene" [10]).

Şi aşa făceau şi alţi artişti cari veneau să dea concerte atît în Iaşi cît şi în Bucureşti. Unii au făcut chiar şi colecţiuni de cîntecele noastre populare tipărindu-le, făcîndu-le cu modul acesta cunoscute şi altor popoare din străinătate.

După toate cercetările făcute, cea mai veche colecţiune este acea făcută în anul 1781 de Fr. Sulzer. Ea conţine zece cîntece populare romîneşti. [11]).

De cea mai mare importanţă muzicală găsim că sînt colecţiunile cîntecelor populare. În ele se vede muzica noastră din timpurile vechi precum şi progresul ce ea a făcut ; de aceea vom căuta, cît ne va sta prin putinţă, ca să arătăm în mod cronologic atît pe artiştii străini cît şi pe cei romîni cari au făcut asemenea colecţiuni, după cum urmează :

La anul 1814 apare în Lipsca gazeta muzicală : *Allgemeine Musicalische Zeitung*, în care la nr. 47 din 23 noembrie, se află o colecţie de cîntece naţionale.

La anul 1821 apare în aceeaşi gazetă o altă colecţiune de cîntece populare romîneşti.

La anul 1834 François Rouschitzki, cel întîi capelmaistru a muzicii ostăşeşti din Moldova, face o colecţiune de 42 cîntece populare, transcrise pentru Piano-Forte, tipărite în tipografia lui Gh. Asachi. În această colecţiune se afla şi un cîntec grecesc precum şi două turceşti cari se cîntau pe atunci în Iaşi.

La anul 1839 Iosef Herfner, capelmaistrul muzicii militare din Moldova, face o colecţiune de cîntece populare romîneşti apoi o Uvertură dintr-un cîntec romînesc, căruia nici armonia nici originalitatea nu-i lipsesc. [12]).

La anul 1846, Jean André Wachmann, profesor de muzică vocală la colegiul naţional Sava din Bucureşti şi director al Teatrului Naţional, face o colecţiune de 47 arii romîneşti, pe care le publică în trei caete şi anume : *Roumania, Recueil de danses et d'airs Valaques originaux*, transcrits pour le piano, *Bouquet de Mèlodies Valaques originales*, transcrites pour le piano, şi *L'Echo de la Valachie*, chansons populaires roumaines, transcrites pour le piano. Tipărite în Viena la H. F. Müller.

La anul 1850 Anton Pann publică pe note de psaltichie o colecţiune de cîntece populare la finele volumului de poezii populare întitulate : Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului, Bucureşti.

La anul 1850 Henri Erlich, face o colecţiune întitulată *Airs nationaux roumains*, transcrits pour le piano, Vienne. Colecţia are o prefaţă scrisă de Henri E. în limba romînă şi franceză. În frunte la această prefaţă se vede o gravură care reprezintă un grup de ţărani ce joacă, avînd doi lăutari, unul care cîntă din scripcă, iar altul din cobză.

La anul 1855, Charles Mikuli, cel mai talentat elev al celebrului pianist Fr. Chopin, şi cel mai adînc cunoscător al muzicii noastre romîneşti, face o colecţiune de 48 cîntece naţionale, întitulate : *Airs nationaux roumains*, transcrise pentru piano şi tipărite în Lemberg.

La anul 1862, Alexandru Bordescu face o colecţiune de cîntece populare romîneşti cu acampaniament de piano, întitulată *Melodii romîneşti* pentru piano, tipărite în 8 caete la stabilimentul litografic A. Bielz, Bucureşti.

La anul 1866, flautistul D. Vulpian face o colecţie de cîntece romîneşti cu acompaniament de piano, Bucureşti.

La anul 1877, T. Oprescu face o colecţiune de cîntece şi danţuri populare, transcrise pentru piano. Bucureşti. Tipografia de muzică T. Oprescu şi T. Mihăescu.

La anul 1877 Etnograful Teodor T. Burada face o colecţie de cîntece populare cu acompaniament de piano pe care le publică în al său Almanah muzical pe anul 1877.

La anul 1898, T. Oprescu face o colecţie de cîntece şi danţuri naţionale cu acompaniament de piano şi le publică în Bucureşti, la Institutul de Arte grafice Carol Göbl.

La anul 1883, Gavriil Musicescu face o colecţiune de Cîntece naţionale pe care le armonizează, iar unele le transcrie pentru piano. Tipărite în Lipsca, la Röder.

Urmează apoi o mulţime de artişti cari au făcut asemenea colecţiuni şi le-au transcris unii pentru Piano-Forte, din care arătăm aici, artiştii ce urmează :

Leopold de Mayer : *Airs valaques* pour le piano, Vienne. Constantin de Saligny : *Airs moldovalaques*, Mayence. V. Hofmann : *Choix des mélodies Moldaves.* A. Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Kiriac, Ed. Caudella. Urmează apoi ariile notate de M. Cordoneanu în 1908, la cărţile tipărite de Academia romînă din : *Viaţa poporului romîn* (culegeri şi studii), precum şi ariile notate de Sofia Teodoreanu, profesoară la Conservatorul din Iaşi şi alţii.

Pentru o trainică şi spornică dezvoltare a muzicii la Romîni, s-ar fi cerut ca ei să lege de fondul naţional desăvîrşirea mai artistică care caracterizează timpurile noastre ; căci deşi formele artistice ale muzicii sînt universale, totuşi nu se poate tăgădui că fiecare popor caută să introducă în ele conţinutul unui suflet deosebit.

Aşa, deşi există o muzică modernă, se pot distinge în ea, caractere deosebite, după popoarele în sînul cărora a luat naştere. Nouă nu ne mai rămîne nici o îndoială cînd zicem că ultima manifestare a dezvoltării muzicale a sistemului wagnerian a luat alt caracter în Germania unde era de baştină, altul în Franţa, altul în Italia, şi aşa mai departe şi în alte ţări.

Nota fundamentală a lirismului muzical al unui popor conţine totdeauna un farmec deosebit şi acea notă ar trebui prelucrată şi introdusă în toate creaţiunile sale muzicale, pentru a da muzicii artistice acelui popor, un caracter propriu. Ce farmec are bunăoară nota caracteristică a muzicii spaniole sau accentele muzicii norvegiene, nu mai puţin ale celei ruseşti şi ale celei ungureşti.

Dar noi avem o notă caracteristică în muzica noastră, şi nu trebuie deci să o părăsim şi să o înecăm în valurile muzicii străine, şi să o îndepărtăm cu totul din creaţiunile noastre muzicale. Trebuie să căutăm, prin toate mijloacele, ca muzica noastră să devie artistică. Astăzi nu ne mai putem mulţămi numai cu vechile cîntece ale lăutarilor, căci credem că ele şi-au făcut veacul. Noile instituţiuni ce s-au introdus la noi în ţară pe terenul muzical, au înlocuit pe cele vechi şi, în asemenea caz, nu putem învinovăţi pe nimene. Nouă ne incumbă datoria de a le păstra, şi a ne aminti de ele, în producţiunile noastre muzicale.

Această muzică artistică trebuie să se inspire din muzica noastră din trecut, care trebuie culeasă, studiată şi prelucrată în toate felurile, pentru a scoate din ea, cu ajutorul artei, efectele puternice ce nu le poate avea o muzică simplă.

---

9) Vezi Almanah muzical de T. Burada pe anul 1875, pag. 56.

10) *Albina românească* 1847, nr. 5 din 16 ianuarie 1847.

11) Acea colecţiune se află la finele volumului al II-lea al scrierii lui Fr. Sulzer intitulată : Geschichte des Transalpinischen Daciens. Viena, 1781.

12) Vezi Costachi Negruzzi, Scene pitoresci din obiceiurile Moldovei. Cîntece populare ale Moldovei în Dacia literară. Iaşi 1840.

Nu se poate tăgădui că această dezvoltare sănătoasă are la noi începuturi, așa A. Flechtenmacher în operetele sale: *Baba Hîrca, Scara Mîței, Crai nou, Doi însurăței* și altele, a închipuit pe motive adevărat naționale, arii noi de o gingășie și de o putere de pătrundere foarte mare.

Neuitatul Gh. Scheliti, în romanțele sale, caută să îmbine totdeauna rostirea sentimentelor inimii pe tonul muzicii naționale. Una din cele mai minunate creațiuni ale lui este *„Ce te legeni codrule"*.

Fostul profesor și director al Conservatorului de muzică din Iași, Eduard Caudella, a căutat să introducă tonul muzicii romînești nu numai în romanțele sale, dar chiar și în operetele ce le-a compus: Olteanca — împreună cu Dr. Otremba, *Hatmanul Baltag, Fata Răzeșului, Baizade Epaminonda* și altele; apoi tot Caudella, creatorul celei dintîi opere romînești, *Petru Rareș*, a căutat să introducă tonul muzicii noastre romînești și în această operă de mare valoare.

În toată această operă însă, tonul în genere este mai mult de muzică generală decît de muzică națională; numai pe ici pe colea se întrețes motive naționale, pe cînd Glinka, compozitorul rus în opera sa „Ivan Susanin" menține nota rusească de la început pînă la sfîrșit.

N-a trecut așa de mult timp de cînd muzica noastră populară a fost părăsită cu totul și izgonită de prin saloanele boerilor noștri, avînd aceeași soartă ca și limba romînească.

Cînd treceai pe străzile principale ale mai multor orașe, chiar și din București și Iași, nu auzeai cîntîndu-se decît valsuri, polci, mazurci sau arii din operetele străinilor ca: Fata Mamei Angot, Voevodul Țiganilor, Giroflé-Girofla și altele.

Astăzi însă ilustrul violonist și genialul nostru compozitor Gh. Enescu a înființat la Iași pentru prima dată *Concertele simfonice*, care n-au alt scop decît dezvoltarea gustului muzical și propagarea muzicii clasice în diferitele straturi ale societății noastre. Aceste concerte sînt puse sub conducerea înțeleaptă a d-lui profesor și director al Conservatorului de muzică, Antonin Ciolan.

La București concertele simfonice au fost înființate de Eduard Wachmann, fost profesor și director al Conservatorului de muzică și merg cu pași mari spre perfecționare.

În aceste concerte, pe lîngă muzica clasică, se execută și bucăți naționale. Executarea bucăților naționale s-a început cu frumoasa simfonie *Poem roumain* de Gh. Enescu, care pe lîngă această bucată a mai compus și altele tot pe melodiile cîntecelor noastre romînești care se execută atît în Iași cît și în București. Să sperăm că maestrul Enescu nu se va opri aici, ci va merge înainte făcînd cunoscut și altor popoare frumusețea muzicii noastre naționale.

Pentru ca gustul muzical să se dezvolte în sensul muzicii naționale, trebuie ca această muzică să fie cultivată, după cum am arătat, și dacă aceasta nu se face cum vroim, atunci, ca publicul să aibă plăcerea a o asculta și compozitorii tragere de inimă de a produce pe acest teren?

Iată, aceasta e menirea orașelor noastre pe terenul muzical! Iată aceasta este menirea Conservatoarelor noastre de muzică, căci pe lîngă datoria ce au profesorii de a preda elevilor muzica clasică, mai au și datoria de a cultiva și muzica noastră națională.

Prin urmare să cultivăm muzica noastră și să o facem cunoscută străinilor în lumea muzicală căci atunci muzica noastră, comoară neprețuită a geniului poporului romîn, va ocupa desigur locul cel dintîi între muzicile naționale ale altor popoare.

Articolul de față face parte dintr-o serie de materiale menite să facă cunoscută în paginile revistei moștenirea valorosului om de știință muzicală, folclorist și istoric care a fost Teodor T. Burada (1839—1923). „Un studiu inedit asupra muzicii romînești" se bazează pe textul unei conferințe cu această temă ținută în 1903 și apoi repetată și îmbogățită în anii care au urmat. (Nota redacției).

Hanns Eisler

La 6 septembrie a.c. a murit la Berlin Hanns Eisler, unul dintre cei mai de seamă compozitori germani din zilele noastre.

Eisler s-a născut la 6 iulie 1898 în Leipzig. Încă din tinerețe, el aderă la mișcarea socialistă. Aversiunea sa față de primul război mondial se concretiza în oratoriul „Împotriva războiului" după texte de Li-Tai-Pe. După război, la care a fost nevoit să ia parte, s-a înscris la Conservatorul din Viena unde a studiat compoziția cu Schönberg. În timpul studiului său, el dirija coruri muncitorești. După ce s-a mutat, în anul 1924, la Berlin, Eisler căuta și aici legături cu mișcarea muncitorească. În acest timp, el s-a împrietenit cu Berthold Brecht și Ernst Busch, cunoscutul cîntăreț-muncitor pentru care scria multe cîntece.

În anul 1933, Eisler a părăsit patria sa pentru o lungă perioadă, trăind în Austria, Danemarca, Anglia și S.U.A. Acuzat pentru activitate anti-americană, a fost arestat în anul 1947 și în urma protestelor opiniei mondiale, a fost eliberat. Părăsind S.U.A. s-a stabilit mai întîi la Viena, apoi la Berlin, unde a activat pînă la sfîrșitul vieții.

Opera lui Eisler este vastă. Ea cuprinde lucrări în cele mai diferite genuri : muzică de scenă (Mama [Gorki-Brecht], Viața lui Galileo Galilei [Brecht], Ziua Comunei [Brecht], Șveik în cel de-al doilea război mondial [Brecht] etc.) ; muzică simfonică (o serie de suite pentru orchestră, simfonii, uverturi, variațiuni etc.) ; muzică de cameră ; muzică de masă etc.

Pentru activitatea sa pe tărîmul creației și meritele sale la făurirea unei muzici socialiste germane, Eisler a fost distins de două ori (1950 și 1957) cu premiul de stat.

Reproducem în continuare fragmente din cuvîntarea compozitorului și muzicologului E. H. Mayer ținută la mitingul de doliu ce a avut loc la Opera de stat din Berlin. (Cuvîntarea a apărut în ziarul „Neues Deutschland" din 13 septembrie a.c.).

„Hanns Eisler este un clasic al timpului nostru. Dacă enumerăm numele marilor compozitori din epoca noastră, atunci cel al genialului muzician Eisler stă alături de Șostakovici, Prokofiev sau Bartók în primul rînd. Dezvoltînd tradițiile umanistice ale artei sunetelor germane din epocile trecute, luptînd pentru o cale de ieșire din criza artei burgheze, el ridica muzica pe o nouă treaptă. Între anii 1920—1930 el pășește pe acest drum de luptă împotriva unui șuvoi de propovăduitori ai haosului în muzică, împotriva reacțiunii, izbutind să reziste urii, calomniilor cît și piedicilor de diferite feluri.

Cu aderarea sa la cauzele proletariatului, Eisler se dezicea de orice „carieră" burgheză. Dovadă sînt forța și măreția sa de caracter în timpul luptelor din Berlin, în Spania și în America neamericană, căreia îi azvîrli adevărul în față.

Dacă toată lumea vede că astăzi în republica noastră muzica, manifestîndu-se ca o forță de umanizare și educare a conștiinței, a devenit o necesitate a vieții, atunci trebuie să recunoaștem că creația și personalitatea lui Hanns Eisler a contribuit în mare măsură la realizarea acestui țel.

Opera lui Eisler tratează problemele majore ale contemporaneității. Textele pe care scria muzică, fie ele luate din Becker, Brecht, Weinert, fie din poezia antică, din poezia clasică germană, tratează problemele umane ; în ele este vorba de viitorul omenirii, de pace în lume, de sfîrșitul exploatării, de făurirea unui viitor mai bun. Chiar atunci cînd Hanns Eisler se dedică unor „probleme mărunte" ale vieții, acestea se încadrează perfect în motto-ul lui „Schimbăm lumea".

El a fost un artist revoluționar. El nu cînta numai despre muncitori ci crea *pentru* ei, astfel încît ei, cîntînd, puteau să-și însușească întru totul mesajul său. Împreună cu proletarii din Berlin, el lucra la perfecționarea stilului său, a vestitului stil Eisler. El le arăta cu ajutorul unor melodii tari ca oțelul, unei ritmici pline de putere și unei declamații clare, ce drum au de mers.

Eroicul Eisler, Eisler care a scris liedurile „Solidaritatea", „Comintern" sau „Front unic", muzică la „Mama" și „Lupta de iarnă" — a trecut deja examenul istoriei. Această muzică este mare și rămîne veșnic tînără".

IMPRESII DE CĂLĂTORIE

Finlanda, U.R.S.S.

Ne aflam încă în largul Mării Baltice, cînd acele altimetrului începură să coboare. Curînd, după o cortină de nori, apărură mici insule verzi, presărate de-a lungul unei coaste crenelate. Zburarăm apoi de-asupra unui nesfîrşit lanţ de peninsule şi istmuri, golfuri şi canale, pe care pluteau o mulţime de ambarcaţiuni. Se distingeau clar acum, năstruşnicele culori ale caselor de lemn, zvîrlite ca nişte oaze pe vastul covor verde.

După mai bine de patru ore de zbor, iată-ne ajunşi în ţara gazdă a celui de-al VIII-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor.

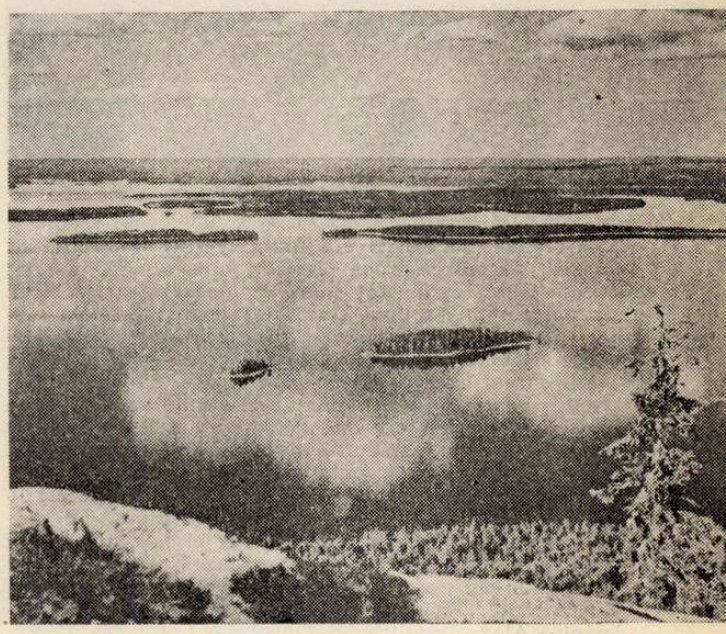
Pe aeroportul Helsinki se aflau reprezentanţii Comitetului de Organizare a Festivalului, membrii Legaţiei noastre, delegaţi finlandezi şi străini. După momentul emoţionant al primirii, pornirăm cu maşinile spre oraş, cale de o jumătate de oră, făcînd astfel practic cunoştinţa cu solul finlandez şi cu... capriciile climei baltice. Într-adevăr, abia ne urcaserăm în maşini, că o ploaie torenţială se dezlănţui, izbind cu furie în parbriz ; dar nu trecură mai mult de 5 minute şi aversa încetă, norii se destrămară şi soarele străluci din nou vesel de-asupra noastră. Pînă să ajungem în oraş, vremea se mai schimbă de cîteva ori. Ne uitam miraţi la pietonii localnici care nu se sinchiseau cîtuşi de puţin de această distracţie a naturii. Pe ploaie sau vînt ei îşi urmau calm drumul fără să dea semne de agitaţie. Mai tîrziu, cunoscîndu-i mai bine, am putut constata că acest calm reprezintă principala trăsătură a temperamentului lor. Sînt oameni harnici şi cinstiţi, corecţi pînă în cele mai neînsemnate detalii ale activităţii lor. Natura nu le-a înzestrat ţara cu prea multă bogăţie. Întinsele păduri de conifere, peştele mărilor şi al zecilor de mii de lacuri, reprezintă toată averea de care dispun. Dar, în condiţiile climei nordice, nu este chiar atît de uşor să smulgi naturii aceste bunuri. Viaţa de marinar sau de tăietor de lemne în taiga, este aspră şi cere din partea celui ce-o trăieşte îndemînare, voinţă şi stăpînire de sine.

Dacă finlandezii de astăzi şi-au construit oraşe înfloritoare, au găsit minereuri în subsolul ţării lor, şi-au desvoltat anumite ramuri industriale, organizîndu-şi viaţa în pas cu civilizaţia secolului, firea lor, formată de-a lungul veacurilor de luptă crîncenă cu natura, a rămas aceeaşi. Temperamentul calm şi contemplativ al finlandezului vine în perfect acord cu natura patriei sale al cărei peisaj se desfăşoară liniştit pe înălţimile domoale ale dealurilor împădurite printre care-şi fac loc la fiecare pas, lacurile, — vreo 60.000 la număr. Coniferele, verzi cînd le priveşti din apropiere, se întunecă treptat, pe măsură ce-ţi arunci ochii la depărtări mai mari şi contrastează puternic la linia orizontului „cu cerul azuriu, limpede şi adînc, ca şi gîndurile ce străbat mintea omenească", după o veche expresie locală.

Frumuseţea acestei naturi se simte din plin chiar şi în centrele foarte populate ale ţării ca Helsinki, Turku şi Tampere. De la fereastra odăii unde locuiam, la Helsinki, aveam aceeaşi invariabilă priveliştе finică — un lac, pădure şi cer. Se spune şi, după părerea mea nu se exagerează, că în capitala Finlandei nu te poţi mişca în linie dreaptă, pe jos, mai mult de 5 minute fără să dai de lacuri, golfuri sau canale. Oraşul distrus de incendiu la începutul secolului trecut, a fost reconstruit în piatră după planurile arhitectului Carl Engel, iar astăzi numără aproape 500 de mii de locuitori.

Iată pe scurt, cîteva idei despre ţara şi oamenii care ne primeau în acea după amiază a lui iulie 1962, ca reprezentanţi ai tineretului ţării noastre, soli ai cîntecului şi jocului romînesc.

Helsinki : vedere din port

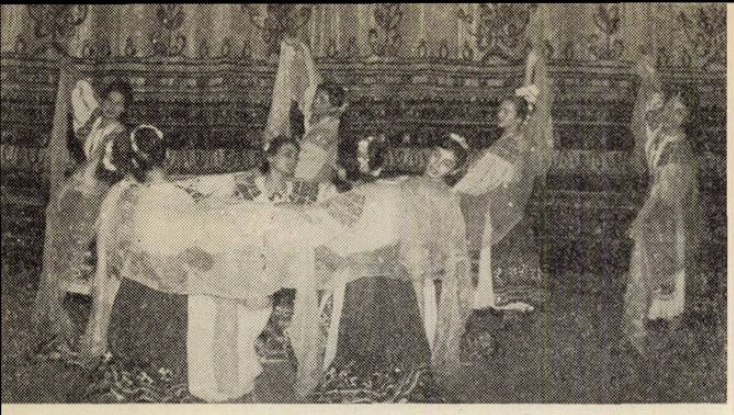


Peisaj finlandez

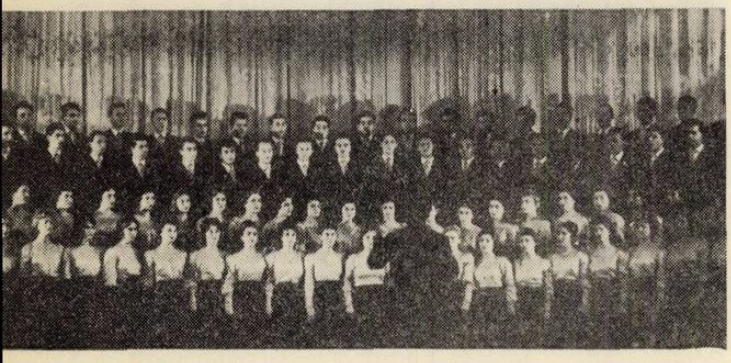
La poarta cantonamentului ne aştepta un grup numeros de finlandezi, tineri şi vîrstnici, cu feţele luminate de bucurie. Un cor de amatori ne-a marcat sosirea, cîntîndu-ne cîteva melodii finlandeze. Corul ansamblului U.T.M. a răspuns imediat cu două cîntece romîneşti. La cel de-al 3-lea, un cunoscut cîntec popular finlandez, bucuria gazdelor nu mai cunoscu margini. După cîteva exclamaţii de entuziasm, finlandezii începură să cînte cu noi şi ultimele acorduri fură acoperite de aplauzele întregii asistenţe : debutul nostru artistic în Finlanda confirma astfel un început de caldă prietenie.

În cadrul Festivalului, ansamblul artistic U.T.M., corul, echipa de dansuri, orchestra populară, orchestra de muzică uşoară şi soliştii, au participat la 21 de spectacole internaţionale şi au prezentat cîteva programe naţionale, dintre care fără îndoială, cel mai important a fost spectacolul din 5 august de la Helsinki, desfăşurat pe una din marile scene ale Capitalei, în faţa unui public foarte numeros, alcătuit din finlandezi şi străini. În primele rînduri se aflau persoane oficiale finlandeze şi diplomaţi. Aglomeraţia din sală şi de la intrare dovedea cu prisosinţă faptul că tinerii noştri dobîndiseră o bună reputaţie artistică în cele aproape 10 zile de cînd se aflau în Finlanda.

Programul, care cuprindea numere de cor, dansuri, muzică populară şi uşoară, solişti vocali, instrumen-



Dansul maramelor



Ansamblul U.T.M. dirijat de Marin Constantin

tişti şi balerini clasici era foarte variat şi diferenţiat ca stil, dar succesiunea pieselor, bine aleasă, a dat spectacolului un aspect firesc şi unitar. Ca de obicei, primul cuvînt l-a avut corul. Au răsunat în sală cîntece de Ion Chirescu, Marin Constantin, Florin Comişel şi Gheorghe Danga, melodii populare finlandeze, piese corale clasice. Răspunzînd ca un singur instrument, prompt la fiecare inflexiune a mîinilor, la fiecare expresie a figurii dirijorului, corul U.T.M. condus de dirijorul Marin Constantin a dovedit şi de astă dată că merită pe deplin reputaţia de care se bucură.

Parcă în întrecere cu corul, dansatorii populari — maestru de balet D. T. Vasilescu — evoluară în graţiosul „dans al fetelor", „Căluşarii" şi hazliul joc „al bîtei" din Oaş. Subliniaţi de aplauzele generoase ale publicului, au apărut soliştii : Agatha Druzescu, Iulia Buciuceanu, Gheorghe Jalobeanu şi perechile de balerini — Alexa Dumitrache—Gheorghe Cotovelea, Ileana Iliescu—Petre Ciortea (maestru de balet Gheorghe Ştefan), Constanţa Cîmpeanu, Rodica Paliu şi Constantin Drăghici, acompaniaţi de orchestra condusă de Cornel Popescu, au cîntat piese de muzică uşoară scrise în ultima vreme de compozitorii noştri (Radu Şerban, V. Veselovski). Orchestra populară — dirijor Tudor Pană — a însoţit cu suplete şi vioiciune pe soliştii Maria Butaciu, Maria Petraru, Ion Bogza şi Benone Sinulescu.

Spectacolul nostru s-a bucurat de un succes deplin dar a durat cu o oră mai mult decît se prevăzuse, din cauza... ovaţiilor şi bis-urilor. Acest succes se datoreşte în primul rînd modului de a munci, abnegaţiei şi pasiunii întregului colectiv al ansamblului U.T.M. În perioada de pregătire a programelor pentru Festival, am avut în faţa ochilor un minunat exemplu de efort colectiv, de înţelegere artistică creatoare, pusă în mişcare de elanul tinerilor interpreţi şi de o conducere preocupată pînă în cele mai mici amănunte de rezolvarea problemelor organizatorice şi educative ale ansamblului. Cel puţin din acest punct de vedere exemplul ansamblului U.T.M. merită să suscite atenţia unora din colectivele artistice mari din ţara noastră.

Spectacolul naţional al delegaţiei tineretului romîn s-a situat în rîndul celor mai apreciate manifestări artistice ale Festivalului, alături de concertul orchestrei Conservatorului din Moscova, spectacolul folcloric bulgar şi naţionalul cubanez. Tinerii noştri artişti s-au dovedit demni de încrederea cu care au fost investiţi.

În perioada desfăşurării Festivalului Mondial de la Helsinki, am avut deseori prilejul să aud elogii la adresa soliştilor romîni. Spre bucuria noastră, aceste păreri aveau să fie confirmate de rezultatele concursurilor artistice din cadrul Festivalului. Lista concurenţilor romîni, laureaţi ai întrecerilor internaţionale de la Helsinki este lungă. Agatha Druzescu (soprană), Iulia Buciuceanu (contra-altă), Cornel Rusu (tenor) — medalia de aur ; Constantin Dumitru (bas) — medalie de argint ; Nicolaie Brînduş (pian), Nicolae Şarpe (violoncel) — medalie de bronz ; Gheorghe Jalobeanu (vioară), Mircea Pîrvu (flaut) — diplome. La muzica populară şi uşoară, Maria Butaciu, Ion Bogza, Constantin Drăghici — medalie de bronz, Lucian Roşca (canto clasic-amatori) — diplomă. Orchestra noastră de muzică populară a obţinut la concurs medalia de aur, iar naistul Stanciu Simion o diplomă specială. Distincţiile acordate au confirmat talentul, hărnicia şi seriozitatea concurenţilor romîni. Fie ca laurii de la Helsinki să însemne pentru tinerii noştri artişti, începutul unui drum plin de succese.

La monumentul lui Taras Sevcenko din Harkov

În iureşul spectacolelor, concursurilor, vizitelor şi întîlnirilor zilele au trecut repede. În după amiaza închiderii Festivalului pe străzile oraşului se aflau zeci de mii de tineri cu steaguri şi lozinci. Uinte într-un singur şuvoi, glasurile participanţilor la miting cîntau dorinţa fierbinte de pace a tineretului lumii. Imaginea acestei manifestaţii, simbolul voinţei şi unităţii milioanelor de tineri ai planetei noastre, îmi va rămîne neştearsă în amintire.

În zorii zilei următoare, am aruncat o ultimă privire pe fereastra de unde se vedea lacul, pădurea şi cerul, strînsei mîna prietenilor finlandezi şi mă urcai alături de tovarăşii mei într-una din maşinile care plecau prin Uniunea Sovietică spre patrie.

Spre seară deslusirăm la orizont contururile simetrice ale marelui oraş de pe Neva. De la graniţă pînă la Leningrad, maşinile noastre se umplură de flori şi daruri primite de la minunaţii prieteni sovietici din Vîborg şi alte localităţi prin care am trecut.

N-am întîlnit nicăeri pe unde am umblat, oameni mai primitori şi mai prietenoşi decît sovieticii. Prietenia lor fierbinte ne-a însoţit tot timpul cît am călătorit prin Uniunea Sovietică, făcîndu-ne să mai uităm dorul de casă şi oboseala drumului. Ansamblul U.T.M. a prezentat aci programe de tipul naţionalului de la Helsinki. Entuziast, dar obiectiv, publicul sovietic ne-a subliniat spectacolele cu aplauze puternice şi ovaţii, simbolic transformate în calde manifestări ale prieteniei.

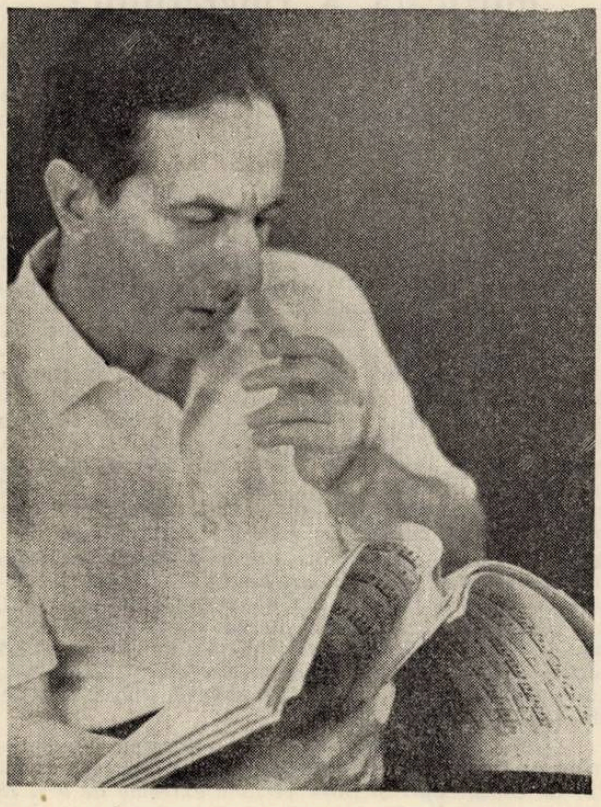
Străbătînd ţinuturile întinse ale R.S.F. Ruse şi R.S.S. Ucraina, am retrăit întreaga istorie a marelui popor, din vremurile îndepărtate ale formării primelor state ruse, pînă în zilele clocotitoare ale erei comuniste. Am contemplat zidurile masive ale Kremlinului de la Novgorod, înfipte parcă pentru veşnicie pe falezele înalte ale fluviului Volhov şi imaginea poetică a vechiului Kiev, cetate de basm cu turlele aurite ce răsar suplu din frunziş ca să se oglindească în Nipru. Am admirat forţa şi priceperea oamenilor care au strîns apele sălbaticului fluviu în chingi de piatră, construind pe malul Nevei unul din cele mai frumoase oraşe ale lumii. în faţa „Aurorei" şi Palatului Smolnîi, pe cheiul principal şi în cartierul Vîborg, am retrăit pagini din istoria Marii Revoluţii. Zeci de localităţi prin care am trecut, poartă cununa gloriei militare din timpul Marelui Război pentru apărarea Patriei. La Vîborg, Leningrad, Kursk, Orel, Kiev, în mijlocul oraşelor reconstruite, la răscrucea drumurilor sau pe întinderile însorite ale stepei, doar monumentele îţi mai amintesc de război, scoţînd parcă şi mai mult în evidenţă construcţiile noi, care inundă peisajul actual al ţării, ritmul vijelios al muncii şi dorinţa fierbinte de pace a poporului sovietic.

Leningrad — Novgorod — Moscova — Kursk — Belgorod — Poltava — Kiev — Cernăuţi şi, după unsprezece zile de drumeţie, iată-ne ajunşi la punctul de frontieră de la Siret. Maşinile înaintau acum încet, pe zona dintre cele două bariere. În faţa noastră, acolo unde flutura drapelul Patriei, o mulţime densă agita steguleţe tricolore, făcîndu-ne semne de bun venit.

De partea cealaltă, prietenii sovietici care ne conduseseră pînă la graniţă, îşi luau rămas bun prin semne şi cuvinte ce abia se mai distingeau.

ALEX. ŞUMSKI

Manifestări în cadrul Lunii Prieteniei



Iakov Flier

Luna Prieteniei Romîno-Sovietice ne-a dat anul acesta prilejul de a asculta pe pianistul Iakov Flier, artist al poporului al R.S.F.S.R.

Aparţinînd generaţiei mature, el a fost elevul lui Constantin Igumnov, marele pedagog care a format o pleiadă de pianişti între care şi pe Lev Oborin. Absolvent al Conservatorului din 1933, laureat apoi cu premiul I la Concursul Unional al interpreţilor, Iakov Flier dobîndeşte consacrarea internaţională la concursurile de la Viena — 1936 (premiul I) şi Bruxelles — 1938 (premiul III). În acelaşi an — 1938 — Flier este numit profesor la Conservatorul din Moscova impunîndu-se ca un remarcabil pedagog.

O activitate concertistică intensă l-a purtat apoi pe estradele celor mai însemnate centre muzicale din Uniunea Sovietică şi de peste hotarele ei. Cariera atît de strălucit începută a fost însă oprită ani îndelungaţi din pricina unui accident la o mînă. Printr-un mare efort de voinţă şi o tenacitate excepţională pianistul a reuşit să învingă boala şi să-şi reia firul întrerupt al concertelor.

Cum era firesc, apariţia pe podiumul Ateneului a unei personalităţi de talia lui Iakov Flier a stîrnit un viu interes în rîndurile muzicienilor şi publicului. Programul recitalului a cuprins Sonata în do minor KV 457 de Mozart, Două intermezzi op. 118 de Brahms, Sonata a II-a în re minor de Prokofiev, Sonata în si bemol minor op. 35 de Chopin, Valsul uitat nr. 2, Consolare şi Rapsodia ungară nr. 12 de Liszt precum şi ca suplimente Preludiul nr. 16 în sol major op. 32 nr. 5 de Rahmaninov, Preludiul din Suita pentru pian de Debussy, Mazurka în la minor op. 67 nr. 4 de Chopin şi Studiul în re bemol major op. 8 nr. 12 de Skriabin.

În interpretarea lui Iakov Flier au predominat elementele de forţă, de impetuozitate şi strălucire instrumentală, în timp ce momentele lirice, de atmosferă, au fost mai rare. Pianistul posedă capacitatea preţioasă de a construi formele mari, închegat şi unitar, pe arcuri largi, acordînd detaliilor mai puţină semnificaţie. El e servit de o mare abilitate pianistică, ce trece cu uşurinţă peste toate dificultăţile. Totuşi uneori e tentat către o anumită precipitare care tulbură claritatea discursului muzical (ca în finalul Rapsodiei de Liszt).

Cele mai bune momente ale recitalului le-am găsit în Chopin şi Prokofiev. Scherzo şi Marşul funebru din Sonata de Chopin au fost redate cu patos intens iar în secţiunile lor mediane cu un lirism şi poezie cu atît mai preţioase cu cît au fost distribuite cu o anumită

parcimonie. În Sonata de Prokofiev, caracterul de impetuozitate motorică a Scherzo-ului și strălucirea finalului au convenit cel mai bine temperamentului artistului.

În Rapsodia de Liszt, virtuozitatea de mare anvergură a pianistului s-a putut desfășura din plin, dar am preferat totuși grația *Valsului uitat* și rezerva sobră cu care a fost cîntată piesa *Consolare* de același compozitor.

Mozart a fost abordat pe latura de strălucire instrumentală. Urmărind să realizeze dramatismul propriu Sonatei în do minor, pianistul a dat curs, însă, unor intensități sonore puternice, desigur mai puțin adecvate stilului mozartian. În Brahms, interpretarea a izbutit să realizeze atmosfera poetică atît de specifică compozitorului.

Dintre suplimente, Preludiul de Rahmaninov a fost cîntat cu delicatețe, iar Mazurca de Chopin în caracterul unui vals strălucitor.

Ne-am bucurat ca, prin mijlocirea pianistului Iakov Flier să luăm contact, o dată mai mult, cu serioasa concepție interpretativă a școalei pianistice sovietice.

C. IONESCU-VOVU

★

Emisiuni Radiofonice

Luna prieteniei romîno-sovietice a constituit și în acest an un prilej deosebit de popularizare în rîndul publicului nostru a celor mai valoroase realizări ale muzicienilor sovietici.

În acest sens Radioteleviziunea a adus o prețioasă contribuție prin cîteva cicluri de emisiuni.

Emisiunile „Patria fericirii" cuprinzînd cîntece de mase sovietice avînd ca temă avîntul construcției desfășurate a comunismului, și „Flutură de-apururi steagul leninist" oglindind mersul impetuos spre comunism al țărilor socialiste ; emisiunea „Soliști sovietici de operetă" în cadrul cărora au cîntat Tatiana Sanina, Nicolai Ruban și alții ; emisiunea „Formații sovietice de instrumente populare care au concertat în țara noastră", iată cîteva din programele muzicale difuzate la Radio în această perioadă.

Un loc important l-au ocupat programele de muzică simfonică de operă. Între acestea, prezentarea în primă audiție a operei lui Prokofiev „Dragostea pentru trei portocale" se înscrie ca un eveniment de seamă. Fiind una dintre lucrările timpurii, în genul operei, a marelui compozitor sovietic (lucrarea a fost scrisă în anul 1919), „Dragostea pentru trei portocale" poate fi considerată ca un valoros preludiu la marile realizări de mai tîrziu ale lui Prokofiev în domeniul teatrului muzical. Opera avînd la bază o piesă a poetului venețian Carlo Gozzi, se caracterizează prin puternica satiră îndreptată împotriva tendințelor reacționare ale teatrului italian din veacul XVIII.

Brodată pe firul unei povestiri fantastice cu conținut uman (în care personajele principale sînt un prinț moștenitor aflat în căutarea fericirii, o vrăjitoare, Fata Morgana care fără să vrea îl ajută pe prinț și trei portocale), muzica operei dezvăluie calități proprii creației prokofiviene : bogăție melodică, sugestivitate a imaginilor, precum și o pronunțată nuanță de umor.

Interpretarea dată acestei opere de către soliștii, corul și orchestra simfonică a Radiodifuziunii Sovietice, sub conducerea dirijorului Djemal Dalgu, a apărut plină de căldură, convingătoare.

Continuînd să prezinte la microfon figuri ale artei dirijorale, ciclul „Mari dirijori" a cuprins în Luna prieteniei romîno-sovietice pe renumitul șef de orchestră Alexandru Gauk. Personalitatea artistică a acestui muzician, marea sa putere de pătrundere în fondul emoțional al muzicii și capacitatea de a releva, în construcții clare, logice, esența expresivă a acesteia, s-au vădit și de această dată în interpretarea poemului simfonic „Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas și mai ales în aceea a simfoniei a IV-a „Italiana" de Mendelsohn-Bartholdy ; aici s-a putut remarca preocuparea dirijorului de a realiza acea dinamică interioară, acel suflu specific, propriu nu numai lui Mendelsohn Bartholdy, ci întregii creații aparținînd curentului romantic. Cunoscută la noi din timpul celui de-al II-lea Festival „George Enescu", ca și din numeroasele ei programări în emisiunile muzicale ale Radioteleviziunii, orchestra simfonică a Radiodifuziunii Sovietice a apărut, cum era de așteptat, ca un colectiv de nivel internațional, dovedind omogenitate, o înaltă tehnică a execuției și o remarcabilă muzicalitate în interpretare.

O altă personalitate marcantă a vieții muzicale sovietice, pianistul Emil Ghilels, a fost prezent în programele Radioteleviziunii cu interpretarea ciclului integral al concertelor de Beethoven. Arta sa interpretativă, avînd la bază o desăvîrșită stăpînire a resurselor tehnice ale instrumentului și în aceeași măsură cunoașterea temeinică a celor mai diferite stiluri de creație, i-a adus bine meritatul loc printre valorile artistice mondiale de frunte.

Interpretînd cele cinci concerte de pian ale lui Beethoven, Ghilels demonstrează, în primul rînd, o profundă înțelegere a muzicii marelui compozitor, o mare capacitate de a reda, convingător, atît momentele de subtilitate, cît și pe cele vizînd o construcție monumentală, puternic reliefată.

V. D.

CONCERTE SPECTACOLE

Un exemplu în educarea muzicală a tineretului : Orchestra simfonică a pionierilor din Sofia

Numeroși muzicieni reîntorși, în cursul ultimilor ani, din vizite în R. P. Bulgaria, ne-au vorbit cu entuziasm despre orchestra simfonică a Pionierilor din Sofia, ca despre o formație capabilă să realizeze, în ciuda vîrstei fragede a membrilor săi, concerte de o înaltă ținută, prin nimic inferioare acelora date de unele din cele mai bune orchestre profesioniste. Pe de altă parte, ne-au parvenit ecouri nu mai puțin entuziaste din diferitele țări, în care colectivul micilor muzicanți bulgari a concertat pînă în prezent : în Uniunea Sovietică, Italia, Belgia, R. F. Germană, Austria etc. orchestra a obținut aprecieri deosebit de elogioase, concretizate în laurii unor concursuri internaționale de prestigiu (Festivalul de la Moscova 1957, Festivalul copiilor de la Palermo 1959), ca și în aclamațiile publicului și în comentariile superlative ale presei.

Știrea despre turneul orchestrei de copii din Sofia în țara noastră promitea să satisfacă, în fine, curiozitatea noastră legitimă. O convorbire, în prealabil, cu întemeietorul și unicul dirijor permanent al formației, Vladi Simeonov, avea să ne ofere prilejul să aflăm răspuns la numeroasele întrebări legate de funcționarea orchestrei, de metodele de lucru folosite, de realizările obținute.

— *Înființată în anul 1954* — și-a început Vladi Simeonov expunerea —, *orchestra noastră cuprinde astăzi 150 de copii, cuprinși între vîrstele extreme de 9 și 18 ani, etatea medie fiind de 13 ani. Pe măsură ce instrumentiștii împlinesc „limita de vîrstă" — care, la unele compartimente, este de 16 ani sau chiar mai jos —, ei părăsesc formația, iar locurile lor sînt ocupate de alții, mai tineri. Există de aceea o fluctuație neîncetată de cadre. Astfel, de pildă, din colectivul care a cîștigat premiul I la Festivalul de la Palermo din 1959 nu mai există azi nici un singur membru.*

— În ce mod recrutați noile cadre ale orchestrei ?

— *Prin concursuri anuale, care se adresează nu nu-*

mai copiilor de 8—9 ani cu cunoştinţe muzicale, dar şi celor mai mici, complet neiniţiaţi în tainele muzicii. Noi primim la examene şi asemenea copii, de 5—7 ani, le verificăm memoria şi urechea muzicală, simţul ritmului, şi dacă ne formăm convingerea că posedă aptitudini naturale, le recomandăm ce instrument să înveţe.

— După ce criterii ?

— După forma şi dimensiunea degetelor pentru instrumentele de coarde, dezvoltarea toracelui pentru suflători etc. O dată admişi, aceşti copii intră în şcoala specială, care funcţionează pe lîngă orchestră cu un corp didactic format din 15 din cei mai experimentaţi pedagogi de la Conservator, Filarmonică şi Operă. În cadrul acestor cursuri, pe care copiii le urmează în afara orelor de învăţămînt de cultură generală de la şcoala la care este înscris fiecare, ei studiază instrumentul respectiv. Cei care, după 2—3 ani, au realizat progrese notabile, şi-au însuşit tehnica necesară şi repertoriul prevăzut, au activat cu succes în formaţii mici de trio, cvartat, cvintet etc., sînt apoi admişi să activeze în orchestră. După intrarea în colectivul simfonic, ei au în plus, exceptînd orele de studiu individual cu profesorul lor, două şedinţe săptămînale de lucru la orchestră, şedinţe care nu depăşesc durata de o oră şi 20 de minute fiecare.

Copiii care se prezintă la admitere cu anumite cunoştinţe muzicale dobîndite ca urmare a unui studiu anterior şi care reuşesc la examen, sînt şi ei supuşi unui stagiu prealabil în şcoala noastră — evident, mai scurt —, înainte de a fi admişi în orchestră. În orice caz, şi ei sînt obligaţi să activeze, în această perioadă, în cadrul unor formaţii de muzică de cameră. Aşa se face că în şcoală funcţionează în permanenţă un mare număr de asemenea formaţii, printre care — ca un exemplu — cel puţin 10 cvartete diverse, de coarde şi suflători.

— Judecînd după programul concertului de la Bucureşti, repertoriul ansamblului pare să cuprindă deopotrivă lucrări ce solicită capacitatea de trăire emoţională a instrumentiştilor, ca şi lucrări de virtuozitate orchestrală. Căruia din aceste genuri îi acordaţi preferinţă în selecţionarea pieselor pentru repertoriu ? Şi ce cuprinde acesta pînă în prezent ?

— Dacă ar fi să dăm urmare dorinţelor exprimate de membrii orchestrei, ar trebui să includem în programe lucrări mereu noi şi uneori nu din cele mai adecvate posibilităţilor lor tehnice. Alegerea pieselor trebuie de aceea realizată cu multă chibzuinţă, urmînd ca abia după un număr de repetiţii să hotărîm definitiv dacă lucrarea respectivă rămîne sau nu în repertoriu. În caz că, pe parcurs, se întîmpină dificultăţi în execuţia unor anumite pasaje, insistăm asupra lor pînă la obţinerea rezultatului dorit, chiar dacă, prin aceasta, perioada de repetiţie se prelungeşte peste termenul prevăzut.

Cît priveşte genul de lucrări cultivat cu preferinţă, nu pot spune decît că repertoriul nostru se caracterizează printr-o mare diversitate stilistică, tocmai pentru a forma artişti cu un orizont cît mai larg. Veţi întîlni în el simfonii de Haydn şi Beethoven (nr. 1), Concertul brandenburgic nr. 3 de Bach, dar şi poeme simfonice de Glazunov („Stenka Razin") şi Borodin („În stepele Asiei centrale"), uverturi de Rossini („Bărbierul din Sevilla"), Verdi („Traviata" şi „Vecerniile siciliene"), Wagner („Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg"), Ceaikovski („1812"), muzică contemporană de Şostakovici („Uvertura festivă"), Respighi (Suita „Păsările"), Britten („Simple Symphony") şi bineînţeles muzică de compozitori bulgari, cu un caracter folcloric pronunţat (Dansuri simfonice de Pancio Vladigherov, Dansurile trace de Petko Stainov, dansuri din opera „Momcil" de Lubomir Pipkov, şi din baletul „Nestinarka" de Marin Goleminov etc.).

— Realizarea în bune condiţiuni a unui repertoriu atît de variat cu o orchestră de copii presupune, fără îndoială, o muncă asiduă, dusă cu multă răbdare şi perseverenţă. Care sînt metodele folosite de dv. pentru atingerea ţelului urmărit ?

— Este adevărat că munca de formare şi educare a unei orchestre noi pretinde, în general, mult tact şi o doză consistentă de răbdare. Avînd o oarecare practică în această direcţie [1]), am căutat să aplic învăţămintele dobîndite printr-o experienţă îndelungată şi în cazul formaţiei de pionieri. Aci, însă, se cer a fi aplicate o serie de metode speciale în plus.

Dirijorul unui astfel de ansamblu trebuie să fie prieten cu copiii, să cîştige încrederea şi stima lor, dar să se ferească a ajunge la relaţii de familiarism. Grija mea principală constă în a urmări evoluţia fiecăruia, a-l stimula de cîte ori constat un progres sensibil, a-i arăta perspectivele şi — în general — a-i trezi un sentiment de încredere în forţele sale proprii. Copilul, ca şi o floare, se ofileşte dacă nu i se acordă atenţia necesară. Aşa cum un bun grădinar ştie să urmărească creşterea fiecărei flori, s-o ude sau s-o răsădească la nevoie, tot astfel şi dirijorul unei orchestre de copii va obţine rezultatele scontate numai dacă se va preocupa cu atenţie şi cu dragoste de fiecare copil în parte. Grija pentru problemele individuale ale membrilor orchestrei trebuie, pe de altă parte, îmbinată cu dezvoltarea simţului de răspundere personal şi colectiv şi cu intronarea unei discipline riguroase.

Nici o mirare că, în asemenea condiţiuni, simţul de răspundere al copiilor este extrem de dezvoltat. Mi s-a întîmplat, de pildă, ca după o repetiţie la care a emis o notă greşită, cornista să mă roage în lacrimi s-o iert şi să nu reuşesc s-o liniştesc decît după ce i-am declarat că şi eu greşesc, — chiar mai des ca dînsa.

— Ce cale urmează toţi aceşti copii după ce părăsesc orchestra ?

— În funcţie de vîrsta la care au fost „pensionaţi", cei mai mulţi se îndreaptă spre şcoli medii de muzică sau spre Conservatoare. Alţii, ale căror aptitudini în alte domenii predomină — de pildă, buni matematicieni sau fizicieni —, urmează calea studiilor respective, rămînînd amatori în ale muzicii. Ei pot deveni, dacă o doresc, elemente de bază în orchestre de tehnicieni, de ingineri etc.

Revenind la foştii membri ai orchestrei care s-au dedicat profesiei de muzician, aş vrea să amintesc că ei au devenit în majoritate elemente fruntaşe ale vieţii noastre artistice. Unii din ei au fost distinşi cu medalii la concursuri internaţionale de interpretare, ca de exemplu clarinetistul Petko Radev (la Geneva şi Varşovia), cornistul Lubomir Nikolov şi oboistul Gheorghi Jelezov (la Viena) şi, recent, trompetistul Kojuharov (la Helsinki). Avem şi în prezent individualităţi valoroase în orchestră ; pot cita în primul rînd pe concert-maestra Albena Radevska (în vîrstă de 11 ani), pe care am ascultat-o nu de mult interpretînd în chip remarcabil Concertul de vioară de Paganini, apoi pe prima cornistă, primul trompetist, prima flautistă ş.a.

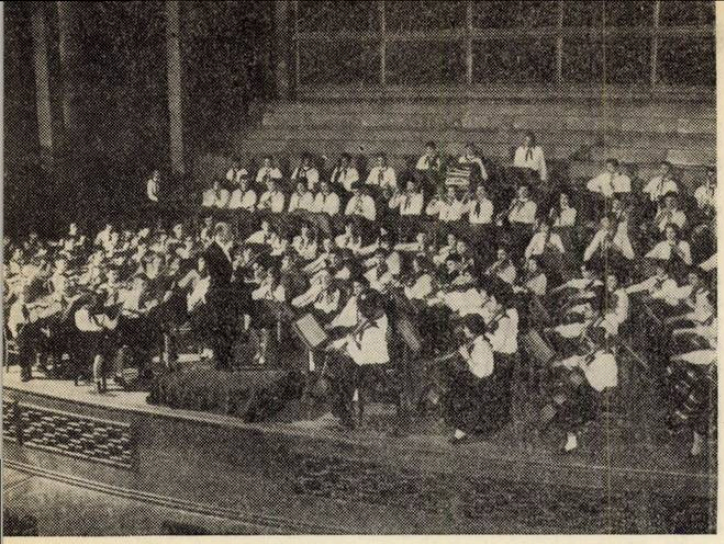
Rezumînd, aşi dori să subliniez că bătălia principală o dăm pentru maturitate în interpretare şi că „secretul" reuşitei îl constituie dragostea faţă de copii. Dacă ştii să jertfeşti ceva din tine, să păstrezi faţă de ei o comportare plină de farmec şi de cordialitate, să fii drept şi nepărtinitor, atunci vei obţine încrederea acestor admirabili psihologi care sînt copiii şi, în consecinţă, vei beneficia de răsplata eforturilor tale.

— O ultimă întrebare, referitoare, de data aceasta, la activitatea dv. în afara Orchestrei Pionierilor. Calitatea dv. de profesor de dirijat la Conservatorul din Sofia vă oferă un prilej în plus de a vă manifesta ca un educator al tineretului. Pe de altă parte, şi concertele Filarmonicii din Sofia, date sub conducerea dv., se adresează noului public, alcătuit în bună măsură din tineret. Consideraţi că dirijorului îi revine o răspundere în formarea gustului acestei generaţii în plină ascensiune ?

— O asemenea răspundere apasă fără doar şi poate pe umerii noştri, ai dirijorilor. Mijlocul prin care putem forma gustul noului public de tineret îl constituie în primul rînd alegerea repertoriului. Personal, împărtăşesc în această privinţă părerea lui Furtwängler,

---

[1]) Vladi Simeonov are la activul său organizarea a 7 orchestre simfonice : două orchestre de cameră în perioada studenţiei, apoi orchestra Conservatorului, ansamblul simfonic al Miliţiei bulgare, Filarmonica din Plovdiv, Ochestra simfonică a Radiodifuziunii din Sofia şi în prezent Orchestra Pionierilor.



care, întrebat de un ziarist ce muzică preferă, i-a răspuns: „Prefer pe clasici şi pe... clasici". Este vorba bineînţeles de un clasicism în sens larg, care include muzica preclasică, clasicismul propriu-zis şi romantismul.

Cît priveşte muzica contemporană, consider că ea nu poate fi interpretată în bune condiţiuni, dacă artistul nu posedă o serioasă cultură clasică. Ca să dirijezi bine Prokofiev, trebuie să-l cunoşti temeinic pe Mozart. Există fără îndoială în muzica contemporană valori de seamă, pe care dirijorii sînt datori să le descopere şi să le comunice publicului. Dar mai există, din păcate, şi altele care nu „spun" nimic, care se limitează la înşiruirea unor efecte gratuite, exterioare. Cunosc destul de bine muzica contemporană din occident, în special din Italia, unde dirijez foarte des şi de ai cărei muzicieni mă leagă prietenii vechi, dobîndite încă din vremea studiilor mele [2]). Ori de cîte ori am prilejul să ascult acolo lucrări ale compozitorilor „moderniştii", sînt nevoit să constat că această muzică nu trezeşte în mine decît un sentiment de repulsie sau — în cel mai bun caz — mă lasă indiferent. Uneori, însă, sînt de-a dreptul revoltat, cum a fost cazul cu o lucrare scrisă pentru un grup de instrumente cuprinzînd, între altele, două piane dezacordate, aşezate pe un plan înclinat. În apropiere de final, cele două piane o pornesc „glissando" la vale, pentru a se prăbuşi într-un zgomot infernal, după care dirijorul scoate din buzunar un ou crud şi-l izbeşte cu forţă într-o scîndură aflată în faţa lui. Gălbenuşul care pică „morendo" de pe scîndură pe podea pune capăt acestei lucrări, a cărei desfăşurare am urmărit-o cu o indignare mereu crescîndă.

Nu, hotărît lucru, nu de asemenea insanităţi are nevoie tineretul zilelor noastre. Noi, dirijorii, trebuie să-i procurăm o hrană muzicală sănătoasă, consistentă, bogată în vitamine artistice de bună calitate. Şi ori de cîte ori avem prilejul, să-i demascăm pe maniacii care îi oferă hrană otrăvită.

În patria mea, mi se oferă posibilitatea de a fi un adevărat educator al tineretului. Răspunderea e mare, dar în schimb ce bucurie cînd roadele muncii corespund aşteptărilor! Şi cît de emoţionante sînt asemenea momente, ca acela al întîlnirii de la Palatul Pionierilor din Bucureşti între copiii romîni şi cei din orchestra noastră, cînd pot constata că muzica aduce o contribuţie activă la strîngerea prieteniei între popoare!

*
* *

Pe podiumul Ateneului pătrund, într-o ordine desăvîrşită băieţi şi fete îmbrăcaţi în costumaşe bleu, cu cravate roşii la gît. Sînt membrii Orchestrei Simfonice a Pionierilor din Sofia. După cîteva clipe de acomodare, concert-maestra Albena Radevska se ridică în picioare şi priveşte calm spre colegii ei; instantaneu, totul încremeneşte. Nota „la" este intonată de oboi şi toată lumea îşi acordează repede instrumentele. Din nou tăcere. Apoi, Albena Radevska se ridică pentru a doua oară, oboiul repetă nota „la" şi urmează controlul acordajului. Acum orchestra este pregătită pentru concert. Dirijorul Vladi Simeonov îşi face intrarea şi după tradiţionala strîngere de mînă cu concert-maestra ridică bagheta.

Se cîntă uvertura la „Ifigenia în Aulida" de Gluck, în care dramatismul răscolitor alternează cu expresia unei suave gingăşii. Micii orchestranţi urmăresc cu atenţia încordată gesturile clare ale dirijorului, se încălzesc la abia perceptibilele sale surîsuri încurajatoare. Deşi expusă la unison de întreaga grupă a coardelor, tema a doua răsună ca executată de un singur instrument.

Urmează Concertul brandenburgic nr. 3 de Bach, piatră de încercare pentru multe orchestre profesioniste cu o bogată experienţă. Pe un fond ritmic de o clară stabilitate, imprimat de şeful de orchestră, viorile fac să răsune tema cu o remarcabilă acurateţă, ce e drept, însă, cu o frazare nu întotdeauna pe deplin pregnantă; dar cîte orchestre sînt în măsură să execute această lucrare fără cusur? Capodopera bachiană pare să depăşească pe alocuri posibilităţile actuale ale micilor instrumentişti.

Cu Simfonia a VIII-a (Neterminata) de Schubert, în faţa orchestranţilor se ridică noi probleme. Atmosfera de fermecătoare visare romantică este realizată cu o muzicalitate şi o prospeţime care cuceresc inimile auditorilor.

După pauză, orchestra se manifestă în lucrări, care pretind din partea instrumentiştilor însuşiri de adevărată virtuozitate colectivă şi individuală. „Paiduşko" şi „Rîceniţa" — două din cele patru dansuri alcătuind „Suita tracă" a lui Petko Stainov, una din cele mai populare lucrări inspirate din folclor ale simfonismului bulgar — sînt redate cu punerea în valoare a melodiei lor clar conturate şi a ritmicii lor impare specifice (7/8 în „Rîceniţa"), pentru ca Dansul nr. 7 — ultimul din ciclul celor „Şapte dansuri simfonice bulgare" de Pancio Vladigherov — să fie tălmăcit cu o vigoare şi un antren de-a dreptul irezistibile. În fine, uvertura la „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg" dovedeşte capacitatea pionierilor muzicieni din Sofia de a reda o partitură de complicaţia polifonică şi amploarea acestei strălucite creaţii wagneriene cu o siguranţă, o precizie, o bogăţie a sonorităţii, încît, închizînd ochii, ne putem imagina că în locul unor copii în fustiţe şi pantalonaşi scurţi, pe podium concertează artişti maturi, reuniţi într-o formaţie simfonică de mare prestigiu. Preludiul la opera „Traviata", acordat cu „bis", ne-a reamintit parcă, în concluzie, că principala atenţie, în educarea tinerilor instrumentişti, se acordă cultivării sensibilităţii artistice, care găseşte în sonorităţile transparente ale acestor pagini un mimunat teren de afirmare.

Judecînd după rezultatele obţinute, dirijorul Vladi Simeonov este fără îndoială un eminent pedagog. Numai un maestru care — după cum el însăşi ne-a declarat-o — ştie să se aplece cu o neţărmurită dragoste şi cu o nedesmînţită răbdare asupra acestor micuţi artişti, poate să creeze, aşa cum arăta într-o recenzie ziarul italian „Corriere della sera", nu unul sau cîţiva „copii-minune", ci o întreagă „orchestră-copil-minune". Evident, nu totul este perfect. Sunetul corzilor este pe alocuri aspru, cîte un decalaj se mai iveşte din cînd în cînd, echilibrul între grupele instrumentale se cere a fi uneori corectat. Toate acestea sînt însă rezolvabile în timp; orchestra va cînta mîine mai bine ca azi, şi poimîine mai bine ca mîine. Esenţial este că, an de an, din sînul acestei orchestre promovează viitori instrumentişti de valoare, care păşesc în carieră avînd la activul lor o asemenea nepreţuită experienţă, sau matematicieni şi fizicieni care vor contribui activ la intensificarea mişcării muzicale de amatori şi la ridicarea nivelului ei artistic. În ambele cazuri, aportul Orchestrei simfonice a Pionierilor la îmbogăţirea culturii muzicale a poporului bulgar rămîne de cea mai înaltă importanţă.

EDGAR ELIAN

2) Vladi Simeonov a studiat dirijatul cu Bernardino Molinari, la Academia „Santa Cecilia" din Roma.

Ansamblul „Friedrichstadt Palast"

Timp de aproape trei săptămîni, ansamblul de varietăţi Friedrichstadt-Palast din Berlin (R.D.G.) a fost oaspetele Bucureştiului, dînd spectacole seară de seară în sala palatului R.P.R.

O privire retrospectivă asupra evoluţiei Teatrului german de varietăţi ne arată că acesta are o tradiţie destul de îndelungată. La succesele sale au contribuit reprezentanţi de seamă ai artei germane ca Max Reinhardt şi Erik Charells.

După 1945, Friedrichstadt-Palast-ul a preluat această moştenire pe care a dezvoltat-o şi îmbogăţit-o, dobîndind prin realizările sale preţuirea nu numai a publicului german dar şi a celui de peste hotare. El dispune în prezent de un numeros şi valoros colectiv artistic. Animatorii acestui colectiv — directorul Wolfgang E. Struck, conducătorul muzical Karl Stäcker şi regizorul-scenograf Walter Leder reuşesc să realizeze programe de remarcabilă ţinută artistică, vervă, umor şi strălucire.

„Berlinul salută Bucureştiul", acesta este titlul sugestiv al spectacolului pe care ansamblul berlinez l-a oferit publicului nostru ca o dovadă în plus a prieteniei tot mai strînse ce se leagă între poporul nostru şi cel german, spectacol în care se simte strădania de a prezenta spectatorilor tot ceea ce colectivul a realizat mai valoros în activitatea sa.

Ceea ce se remarcă în mod deosebit este ritmul antrenant şi unitatea spectacolului (cu toată diversitatea momentelor) realizate prin bogata şi multipla prezenţă a baletului.

Corpul de balet, compartimentul cel mai realizat şi mai original, determină — ajutat fiind şi de o concepţie scenografică şi coregrafică originală — orientarea şi specificul spectacolului. Omogen, suplu, expresiv şi fără a ignora unele elemente ale dansului clasic, el a reuşit să ne sugereze graţia şi farmecul unui Berlin plin de viaţă, optimist.

Numerele de balet au oferit publicului momente de satisfacţie artistică. Remarcăm inspiratul dans „Polinesia" (cu ingenioase efecte de mişcare şi culoare fosforescentă obţinute prin cufundarea în întuneric a scenei), savurosul „dans al saboţilor", parodia după „Charleston" şi „Amintiri despre Charlie Chaplin".

Meritul acestei reuşite revine şi coregrafilor Robby Gay, Cristiane Richter şi Madeleine Lebrun, precum şi soliştilor Renate Tschenett, Hanna-Maria Fischer, Elke Riekhoffe, Ingrid Jahn, Walter Schumann, Hermann Rudolf, Franteşek Voldan şi Horst Dübner.

Ca valoare şi aport artistic trebuie să situăm imediat după balet, mica formaţie „Trio Enzo" care a făcut dovada unor incontestabile calităţi muzicale.

Interpretarea acestui colectiv s-a evidenţiat prin muzicalitate, inventivitate, simţ ritmic şi umor scenic. Variaţiunile brodate pe cunoscuta melodie a lui Temistocle Popa „Lalele" au dovedit din plin aceste calităţi, legînd mai mult spectacolul de semnificaţia titlului său (în plus, cîntecul a fost prezentat în limba romînă).

Contribuţia unor solişti vocali la creşterea spectacolului ca Vanna Olivieri, Helia Casanovas şi Klaus Gross este demnă de relevat.

Interpretările Vannei Olivieri au dovedit temperament, sensibilitate şi o înţelegere adecvată a stilurilor. Gestica însă uneori exagerată şi nepotrivită conţinutului lucrărilor, a diminuat din atmosfera emoţională pe care solista a realizat-o vocal.

Regretăm că apariţia sa în spectacole a fost de scurtă durată (din cauza îmbolnăvirii).

Helia Casanovas ne-a oferit prilejul să admirăm încă odată frumuseţea folclorului mexican şi sudamerican prin interpretările sale pline de sensibilitate.

Interesantă ni s-a părut şi apariţia cîntăreţului Kraus Gross, deşi am fi dorit să ascultăm un repertoriu mai nou din muzica uşoară actuală a compozitorilor germani.

Hasso Veit, solist instrumentist al ansamblului, s-a remarcat prin virtuozitatea cu care a reuşit să-şi realizeze intenţiile sale interpretative, folosind resursele destul de largi ale orgii electronice (orga Hammond). El a reţinut atenţia prin parafrazarea unor melodii foarte cunoscute.

Nu am putea avea o vedere concludentă asupra ansamblului dacă nu vom menţiona şi contribuţia substanţială a orchestrei în susţinerea muzicală a spectacolului. Mergînd pe linia unei formaţii de jazz lărgite, prin adăugarea unui compartiment de coarde, orchestra s-a evidenţiat prin interpretări corecte şi maleabilitate, adaptîndu-se la diversele situaţii ale spectacolului. Ne-am fi aşteptat totuşi, dat fiind structura orchestrei, la mai multă strălucire şi grijă în reliefarea contrastelor în interpretarea „Rapsodiei albastre" de Gershwin. De asemenea în acompaniament orchestra a acoperit uneori pe soliştii vocali prin sonoritatea sa amplă.

Ansamblul berlinez a lăsat o bună impresie, concretizată şi prin interesul şi simpatia cu care publicul a urmărit seară de seară spectacolele sale. Efortul artistic colectiv, conştiinciozitatea profesională, caracteristică tuturor membrilor, sînt însuşiri care garantează şi pe viitor succesul acestui ansamblu.

TRAIAN NANU
VASILE MEREUŢĂ

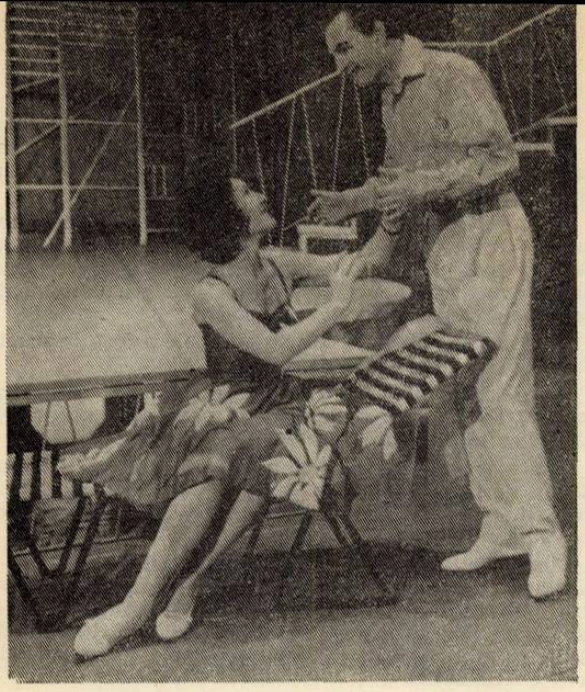
Intîlnire cu dragostea

La sfîrşitul stagiunii trecute Teatrul de Stat de Operetă din Bucureşti a prezentat, în premieră, o nouă lucrare originală : *Intîlnire cu dragostea*. Muzica aparţine lui Nicolae Kirculescu iar libretul unui colectiv alcătuit din Bogdan Căuş, Mihai Maximilian, Nicu Kanner, Floricel Kirculescu, în colaborare cu Nicuşor Constantinescu.

Opereta a fost aşteptată cu interes de către public şi muzicieni atît pentru că acţiunea sa se situează în zilele noastre cît şi pentru că experienţa autorilor promitea o lucrare care să confirme drumul ascendent al creaţiei romîneşti în acest gen.

Întrucît calitatea realizării libretului, construcţia dramatică, logica conflictului, veridicitatea personajelor şi situaţiilor — înrîuresc factura şi calitatea muzicii, vom analiza mai întîi fabulaţia lucrării şi semnificaţia ei.

La baza operetei *Intîlnire cu dragostea* se află un aspect al problemei naţionale, problemă a cărei soluţionare a fost una din primele înfăptuiri ale noii noastre orînduiri. Cazul particular prezentat este menit să satirizeze rămăşiţele educaţiei burgheze. Conflictul dramatic al operetei este construit pe manifestările unor personaje cu mentalitate perimată (Elena, mama lui Dan şi Erji, mama lui Margit).



Am fi dorit să simțim toată căldura cu care autorii au intenționat să-și animeze personajele și acțiunea, să avem satisfacția rezolvării logice a conflictului. Din păcate însă, caracterul unor personaje nu este bine definit, acțiunile lor nu sînt suficient motivate și spectatorul nu capătă pe deplin convingeri despre veridicitatea lor.

În partea culminantă a conflictului, cortina actului II ne desparte, pentru o clipă, de Margit îndrăgostită de Dan, rupînd, din senin, logodna cu el — care nu înțelege nimic — și de cele două mame rămase neclintite pe pozițiile lor retrograde împotriva căsniciilor între oameni de naționalități diferite.

La ridicarea cortinei actului III asistăm la o transfigurare totală a situației și a personajelor negative. Conflictul dintre Margit și Dan, survenit datorită intrigilor celor două personaj negative, este rezolvat logic în actul III, prin intervenția la timp a prietenilor. Acest desnodămînt vine însă în mod arbitrar, neașteptat și fără o justificare logică. Cele două mame și-au schimbat dintr-o dată concepțiile. Dar cum și cînd? Să fi lipsit un act sau un tablou din spectacolul la care asistăm?

Din însuși programul de sală aflăm că trecerea celor două mame de la mentalitatea anacronică (firească în actul II) la mentalitatea nouă (aceea din actul III), nu are nevoie de nici o lămurire în acțiunea piesei deoarece toată lumea știe cum se rezolvă în viața de toate zilele problema neîncrederii între oameni de naționalități diferite, aceasta fiind chiar o falsă problemă putînd să stîrnească cel mult rîsul (?).

Iată deci pentru ce se trece peste amănuntul rezolvării conflictului. Dar cei care nu au cumpărat programul cum se lămuresc? Pentru ei piesa rămîne neconvingătoare. Dar să presupunem împreună cu autorul prezentării, că toată lumea știe acest lucru. Ne întrebăm: Ce mai așteptăm atunci de la spectacol? Ce rost are însăși piesa?

În viață se mai întîlnesc, arar, asemenea manifestări negative, piesa însăși a fost clădită pe acest temei. Deficiența esențială a textului este că ocolește rezolvarea lor, prezentînd o situație cîștigată fără luptă, demobilizînd interesul spectatorilor și micșorînd eficiența operetei.

În general, personajele — exceptînd „prietenul", „concurenta" și „Ady" sînt bine conturate (Valer, Istvan și Erji). Prietenul este un personaj confuz, care nu are o poziție clară pînă la sfîrșitul spectacolului. Îndrăgostit tot timpul de Ioana, la sfîrșit, fără nici o justificare, se sărută în avan-scenă cu concurenta, care pînă atunci nu numai că nu-i inspirase dragoste, ci dimpotrivă, după cum reiese din acțiune, chiar antipatie. Oare așa de ușor se schimbă sentimentele omului? Ady este prezentat ca un personaj netipic zilelor noastre. Nu poate exista la noi, un asemenea tip de artist; nu știm cui se datoresc aceste trăsături — deficienței libretului, exagerării comicului din rol de către actor sau regiei?

Talentul compozitorului Nicolae Kirculescu și practica sa îndelungată l-au ajutat ca pe un text de multe ori neconvingător să scrie o muzică antrenantă, din care cîteva piese ar putea ajunge șlagăre: „Pe litoral", „Să ai încredere în viață", „Un cîtec port în inimă și-n gînd". În general, însă, lipsurile libretului s-au răsfrînt asupra calității muzicii — inegală ca valoare și lipsită de unitate stilistică. Ceea ce se remarcă la prima audiție și chiar din uvertură este existența a două genuri de muzică, diferite ca factură: 1) Muzica de dans ritmată, în care cunoscuta personalitate a compozitorului se confirmă și 2) Muzica apropiată de romanțe și de cea a operetelor clasice, eterogenă și impersonală.

Chiar muzici de dans ritmată, compozitorul îi suprapune o linie melodică destinată soliștilor vocali de o factură cu totul diferită de cît fondul de acompaniament încredințat orchestrei. De aici impresia că soliștii sînt uneori „agățați" în mod arbitrar. Compozitorul Nicolae Kirculescu a creat cîteva arii frumoase pentru tenor și soprană, dar în același timp, în unele locuri le-a încredințat cuplete adecvate comicilor, în care soliștii nu dau totdeauna cele mai bune rezultate.

Valoarea muzicală a operetei este diminuată și de orchestrație pestriță și uneori de-a dreptul necorespunzătoare, la care se distinge maniera de lucru a cel puțin 3 orchestratori. Este cunoscută marea importanță a orchestrației, care se cere imperios a fi lucrată exclusiv de către compozitor.

Interpreții în general (ambele distribuții) s-au străduit să redea cît mai veridic personajele. Menționăm în mod special pe tenorii Ion Dacian și Viorel Chicideanu, pentru interpretare ireproșabilă din punct de vedere vocal și scenic.

Dintre tinerii interpreți se remarcă Vali Niculescu și Constanța Cîmpeanu care ne-au cucerit atît prin jocul de scenă, cît și prin calitățile lor vocale.

Jocul actorilor comici de real talent Bimbo Mărculescu și Toni Buiacici s-a caracterizat în unele scene prin îngroșarea personajelor pe care le reprezentau (pictor și dirijor).

O interpretare reușită a rolurilor au realizat George Hazgan, Silviu Gurău, Silly Vasiliu, Dia Panaitescu, George Groner, Ștefan Glodariu și alții.

Corul și baletul s-au achitat bine și au contribuit din plin la reușita spectacolului. Dacă orchestra ar fi nuanțat cu mai multă finețe și dacă ar fi fost acordată mai bine, nivelul spectacolului ar fi cîștigat și mai mult sub aspectul interpretării.

Pictorul scenograf Nicolae Lebas contribuie la reușita spectacolului cu un decor modern, sugestiv și adecvat subiectului.

Regia — Nicusor Constantinescu — căreia i-au stat în față multe probleme grele de rezolvat, a reușit să creeze un spectacol dinamic.

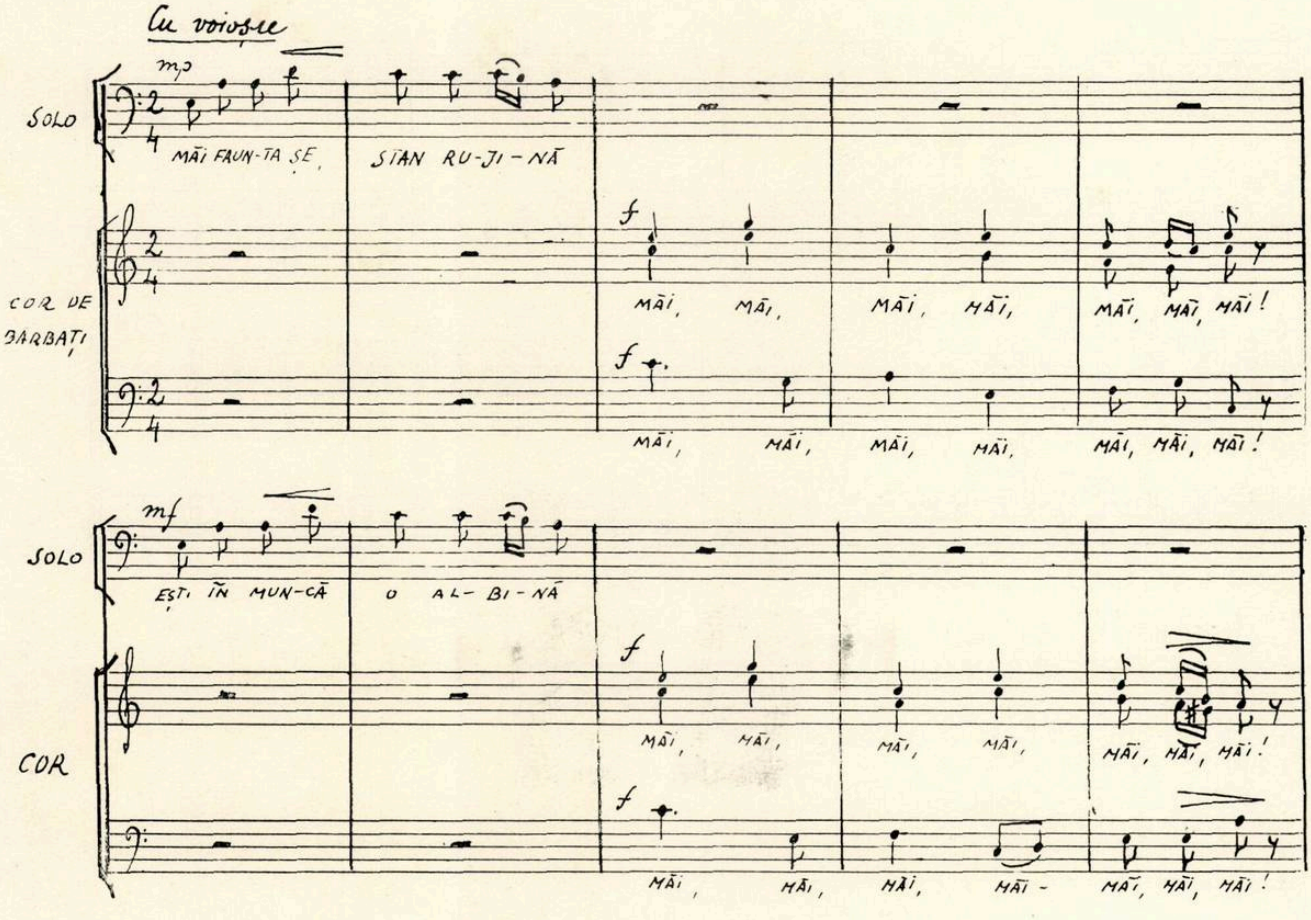
Avînd în vedere importanța tematică pe care o abordează și calitatea inegală a realizării, opereta „Întîlnire cu dragostea" merită credem o dezbatere mai largă.

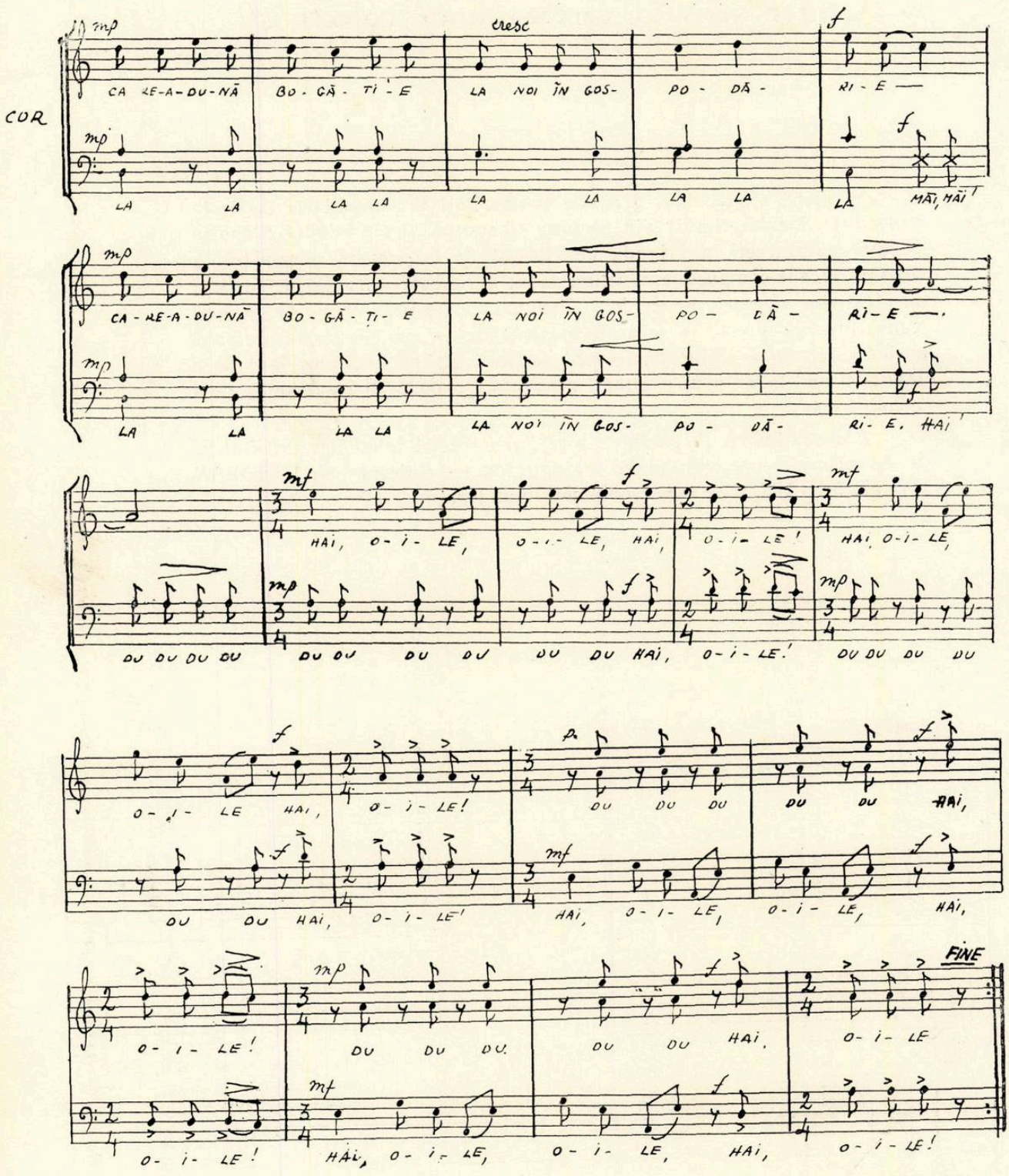
AUREL POPA

Cîntec scris la cererea unor colectivişti

În urma vizitei unui grup de compozitori la Gospodăria Agricolă Colectivă „Maxim Gorki" din comuna Gheorghe Lazăr raionul Slobozia regiunea Bucureşti, o brigadă de ciobani de la această gospodărie a adresat recent compozitoarei Hilda Jerea o scrisoare însoţită de un text inspirat din viaţa şi munca lor. „Primind cu bucurie vizita dv. şi unii cunoscîndu-vă direct" — se arată în scrisoare — „vă rugăm să ne faceţi melodia la textul alăturat". Autorii scrisorii afirmă hotărîrea lor" de a munci şi mai bine" pentru a mări producţia gospodăriei fruntaşe ai cărei membri sînt.

Compozitoarea Hilda Jerea a răspuns acestei solicitări realizînd pe textul primit — aparţinînd lui Paingu Ion — cîntecul „MĂI CIOBAN DE LA MIOARE", pe care-l publicăm mai jos.





BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Din carnetul unui meloman

Nu-mi place termenul de „melomanie" fiindcă rezultă din combinația a doua cuvinte din care ultimul aduce un sens pejorativ ca în : cleptomanie, grandomanie și altele.

Melomanul nu are mania *muzicii ci* iubește *muzica.*

★

Printre cunoscuții mei se numără și o tînără pianistă, care exersează atît de mult încît nu are timp să mai și gîndească ce cîntă.

— Important în muzică — spune ea — este sunetul. Totul e să fie frumos, să știi cum să-l obții, cum să miști brațele, cum să „intri" în pian.

— Și cum să „ieși" cu fața curată.

Disprețuind naivul meu joc de cuvinte, ea continuă :

— Într-un fel mișc brațele și degetele pentru Bach și într-altfel pentru Debussy și Ravel.

— Asta e foarte frumos — am recunoscut spontan. Sper însă că a cînta la pian nu înseamnă numai a mișca brațele.

— Nu, ci și picioarele, jocul pedalelor...

— Asta aduce a ciclism.

— Oh !... a exclamat ea, agasată de eforturile mele disperate de a fi spiritual. Cu dumneata nu se poate vorbi și serios ?

— Deabia aștept. Oare interpretarea se reduce la punerea la punct și la însușirea unor reflexe prin care „tălmăcim" (cum le place unor cronicari să spună) partitura ? Asta e tot ?

— ...(privire agasată pe fereastră)

— Unde este concepția, trăirea elanurilor, a frămîntărilor, a acelor fluxuri de viață pe care cuvintele nu mai sînt în stare să le sugereze ? Unde sînt tablourile fluide, cu colorit inefabil ?

— Eh ! Se vede cît de colo că nu ești decît un meloman — pronunță apăsat pianista care exersa toată ziua. Asta-i poezie ieftină !

— Ai dreptate. Și, decît o poezie ieftină...

— Ce vrei să spui ?

— Că aș dori să-mi cînți ceva la pian.

Pianista se așează, desfăcu capacul și începu să „pipăie mierlele pe clape" (cum ar zice Arghezi), lăsînd să se strecoare ușor „Clar de lună" de Debussy.

Într-adevăr, era clar : *— de o lună exersa piesa...*

★

Dumneata, care ai intrat în sala de concert

— numai ca să vezi ce se mai poartă în materie vestimentară sau

— numai ca să nu se piardă biletul cuiva din familie sau al unui prieten,

ascultă rugămintea celor mulți veniți pentru muzică :

— nu mai tuși din toți plămînii, în fortissimo, tocmai atunci cînd pasajul muzical este în pianissimo (procedează cel mult invers : tușește în pianissimo la fortissimo) ;

— gîndește-te că aproape întotdeauna se fac înregistrări din concert și că bronșita dumitale, care intră în istorie colaborînd cu compozitorul și interpretul respectiv, va rămîne totuși anonimă, făcînd efortul dumitale inutil ;

— dacă ești răcit e mult mai bine (pentru dumneata și pentru noi) să rămîi în căldura intimă a domiciliului, citind una din lucrările de inițiere muzicală pe care Editura Muzicală vrea *necontenit să le tipărească ;*

— și mai află un secret, pe care trebuie să-l știe toată lumea, că în sala de concert termenul de „fugă" are un singur înțeles : lucrarea contrapunctică, imitativă, la două sau mai multe voci dacă însă vei imita pe acei care spun că, în momentul în care se cîntă ultima parte, e bine să-ți deranjezi vecinii și să zbori la garderobă (ca să se încheie paltonul o dată cu lucrarea), atunci cînd nu mai e vorba de o fugă muzicală ci de o... fugă de muzică.

Ce ar fi dacă programele Filarmonicii și Radioteleviziunii s-ar axa din cînd în cînd pe anumite subiecte unele au fost tratate în concertelecții), ca de pildă „Orfeu", „Romeo și Julietta", „Seherezada" în muzică, sau „Basmul", „Eroismul", „Fantasticul", „Natura", „Anotimpurile", „Tablouri care au inspirat muzica" etc., etc. ?

— Nu, n-ar fi bine (mi-am replicat singur). Nu s-ar umple sala. Unde mai plasezi solistul care constituie un tradițional punct de atracție generos cu bisurile care dau sălii ocazia de a se afirma ? În plus, persistența aceluiași subiect în întregul program ar duce la monotonie și plictiseală.

Într-un ultim efort mi-am contraargumentat :

— Dar tocmai aici ar fi interesul : diferite soluții artistice în fața aceluiași subiect. La urma urmei, ce-ar fi să se încerce măcar o dată ?

★

Toți sîntem de acord că muzica de cameră este o formă superioară. De aceea compozitorii o scriu rar, interpreții se codesc să o execute iar auditorii o ocolesc preferînd formații cît mai ample (care încîntă și ochiul) cu executanți cît jumătate din sală pe scenă.

La un concert de muzică de cameră (sala aproape goală) am surprins, într-o seară, următorul dialog :

— De ce se numește muzică de cameră ?

— Fiindcă, pentru cîtă lume vine, e deajuns o cameră.

★

Nu prea văd compozitori în sălile de concert, în afară de cazurile în care, prin rotație, asistă la execuția propriilor lor lucrări. Sînt oare ei saturați de repertoriile stagiunilor noastre (ce-i drept, nu prea variate) ? Sînt foarte ocupați ? Lucrează excesiv ?

Contactul cu muzica „pe viu" e absolut indispensabil creatorului oricît de bogată și valoroasă ar fi fonoteca sa de la domiciliu.

— Tu, uite... un mare compozitor e în sală ! — exclamă lîngă mine o auditoare care „ascultă" cu binoclul.

— Fii serioasă, dragă. Uiți că binoclul apropie și mărește...

★

Am ascultat după masă ore de „muzică concretă".

De ce oare i se zice „concretă" cînd este atît de abstractă ? Și de ce „muzică" ?

Pt. conformitate

ALEXANDRU PAȘCANU

Cuprinsul

Pag.

La a 45-a aniversare 1

PUNCTE DE VEDERE

N. Parocescu

Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist (Încheiere) 3

DOCUMENTARI CU ROD

Ştefan Mangoianu

Vizită în regiunea Galaţi 10

C. Palade

Al treilea festival al cîntecului, jocului şi costumului. 11

Liviu Ionescu, Aurel Giroveanu, Zaharia Popescu, Radu Şerban

Gheorghe Derieţeanu

Pe meleaguri hunedorene 14

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Anatol Vieru

Însemnări despre muzica de cameră a lui D. Şostakovici. 17

★

Note 22

PROFILURI DE MUZICIENI CONTEMPORANI

Zeno Vancea

Igor Stravinski 23

DISCUŢII

Alexandru Leahu

Repertoriu şi personalitate la tinerii soliști 30

Irina Odăgescu

Simfonia de Ştefan Niculescu 32

DIN TRECUTUL MUZICOLOGIEI NOASTRE

Un studiu inedit asupra muzicii romînești de T. T. Burada 35

DE PESTE HOTARE

Hanns Eisler 40

Alexandru Sumski

Impresii de călătorie : Finlanda, U.R.S.S. 41

MANIFESTĂRI ÎN CADRUL LUNII PRIETENIEI

C. Ionescu-Vovu

Iakov Flier 43

V. D.

Emisiuni radiofonice 44

CONCERTE—SPECTACOLE

Edgar Elian

Un exemplu în educarea muzicală a tineretului : orchestra simfonică a pionierilor din Sofia 44

Traian Nanu şi Vasile Mereuţă

Ansamblul Friedrichstadt-Palast 47

Aurel Popa

Întîlnire cu dragostea 47

Cîntec scris la cererea unor colectivişti (Hilda Jerea — Măi cioban de la mioare) . . . . . Planşa

Al. Paşcanu

Din carnetul unui meloman . . . . . Coperta III

Pe coperta I : D. Şostakovici şi George Enescu.

Pe coperta II : Tipăriturile Editurii muzicale

I. P. 2. c. 4614

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 şi 14.77.10

Str. 13 Decembrie, nr. 4—6, raion. 16 Februarie

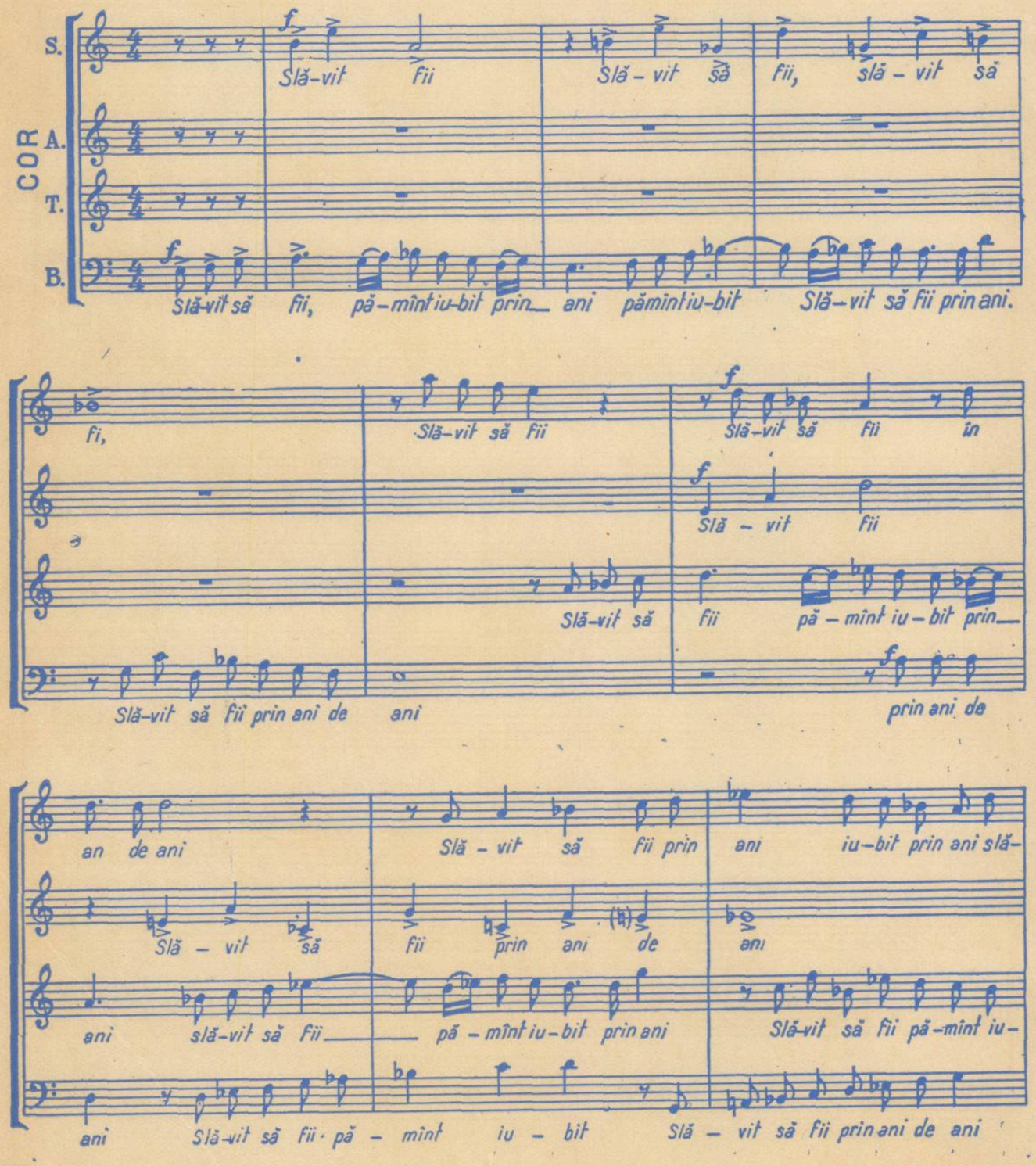
Lei 5

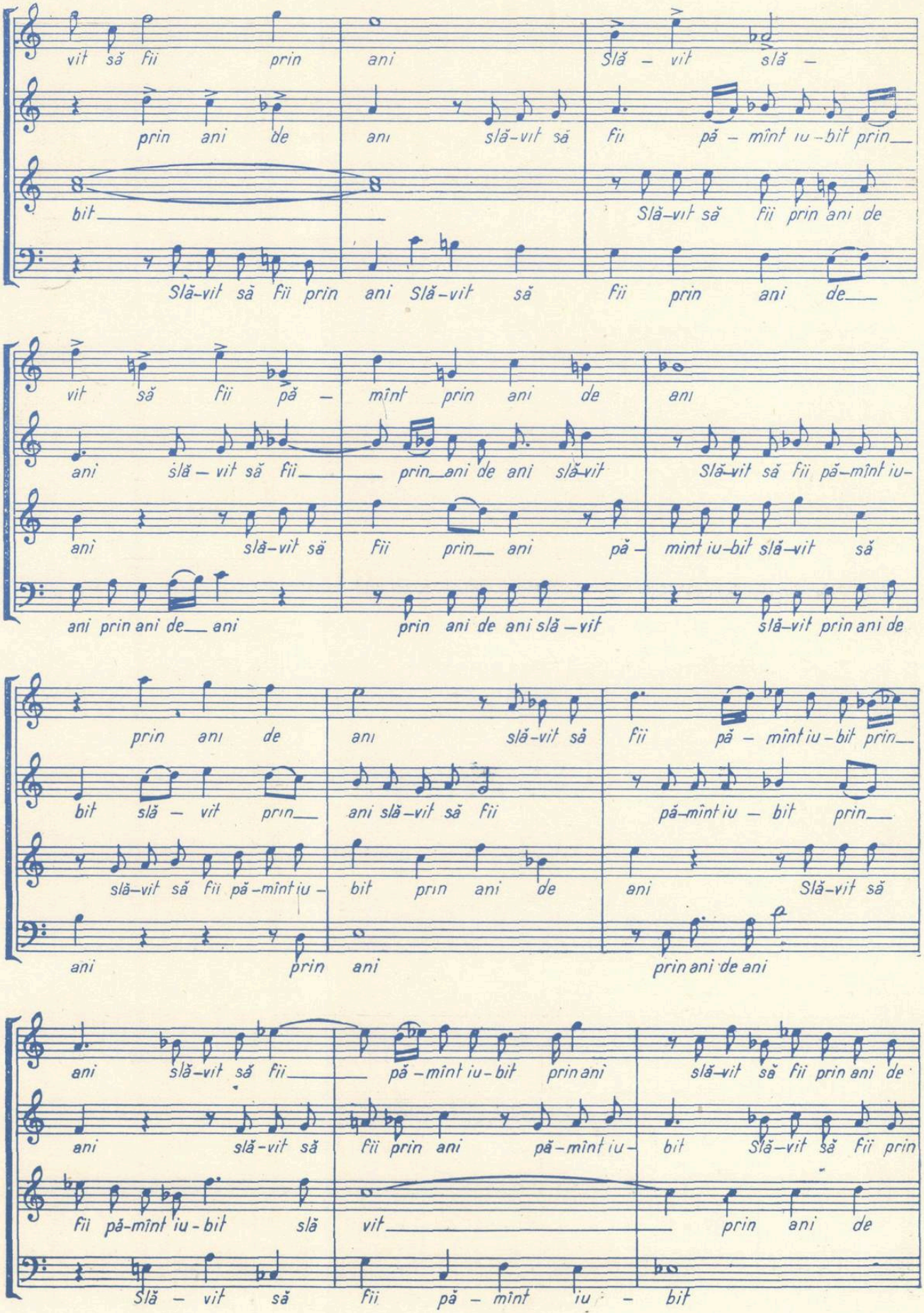
MUZICA

Anul XII Nr. 12 decembrie 1962

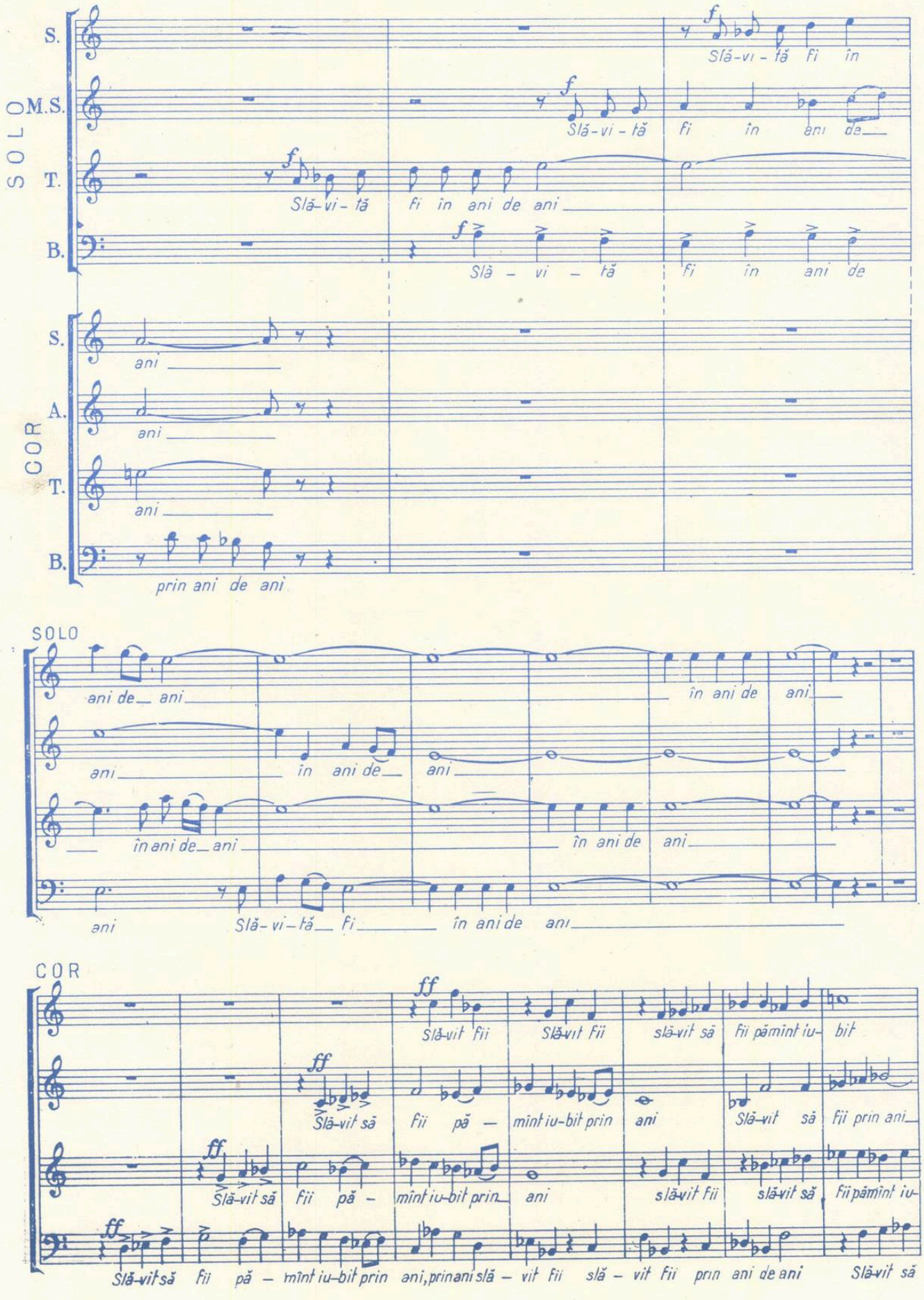
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A
COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

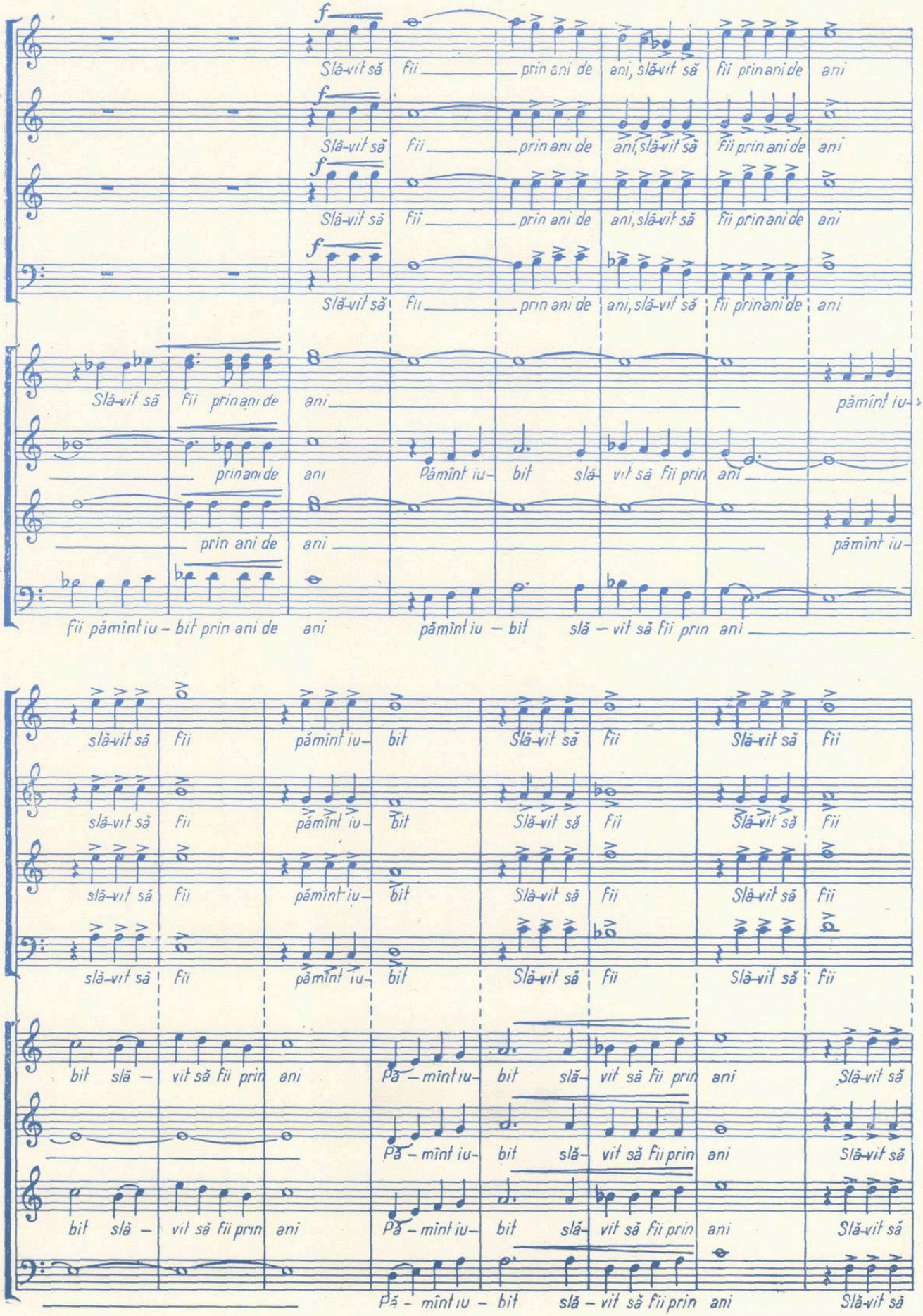
Fragment din Simfonia a II-a pentru orchestră, solist și cor de Gheorghe Dumitrescu compusă în cinstea aniversării a 15 ani de la proclamarea Republicii

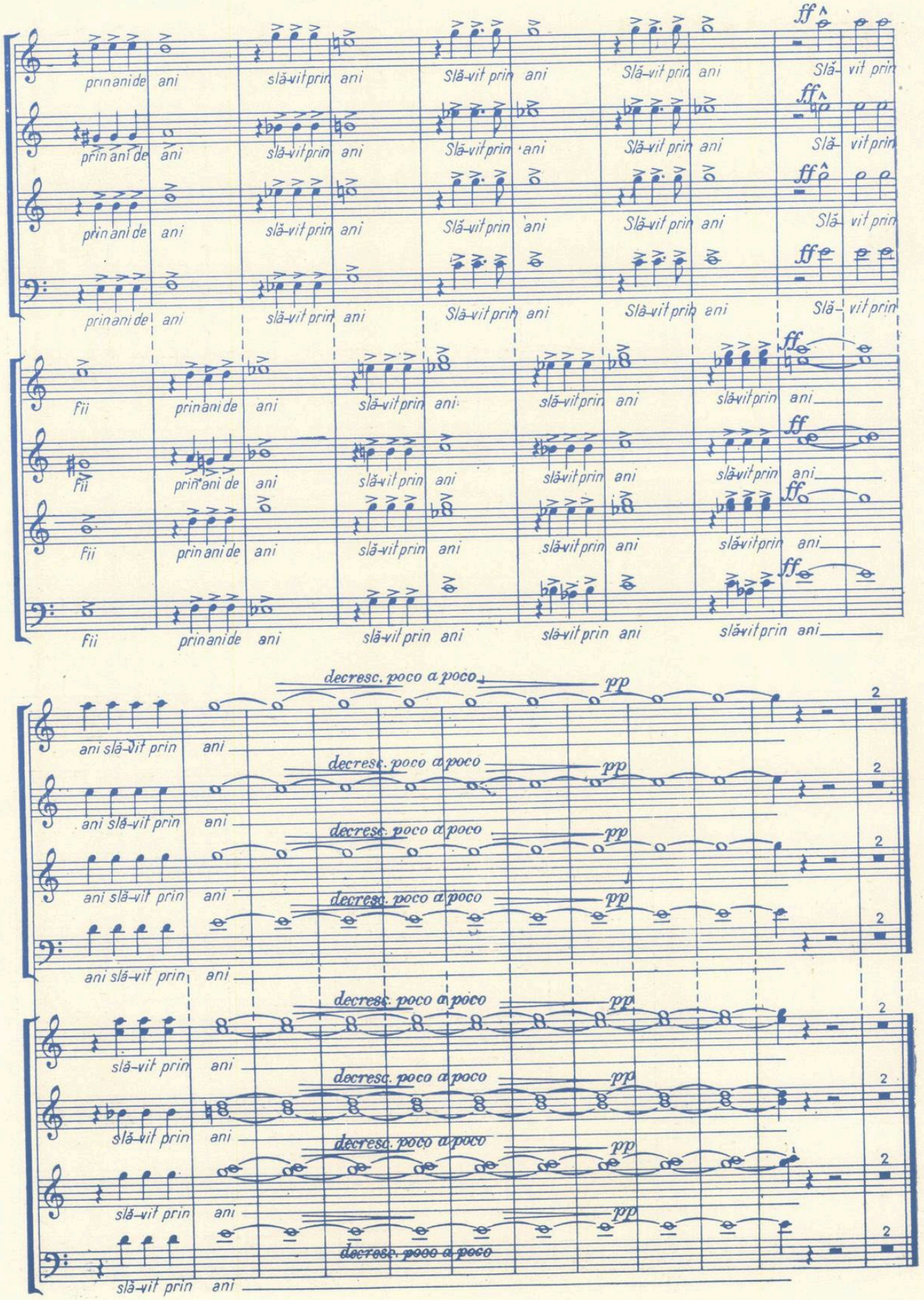



vit să fii prin ani Slă – vit slă –
prin ani de ani slă-vit să fii pă – mînt iu-bit prin
bit Slă-vit să fii prin ani de
Slă-vit să fii prin ani Slă-vit să fii prin ani de
vit să fii pă – mînt prin ani de ani
ani slă – vit să fii prin ani de ani slă-vit Slă-vit să fii pă-mînt iu-
ani slă-vit să fii prin ani pă- mînt iu-bit slă-vit să
ani prin ani de ani prin ani de ani slă-vit slă-vit prin ani de
prin ani de ani slă-vit să fii pă – mînt iu-bit prin
bit slă – vit prin ani slă-vit să fii pă-mînt iu – bit prin
slă-vit să fii pă-mînt iu- bit prin ani de ani Slă-vit să
ani prin ani prin ani de ani
ani slă-vit să fii pă-mînt iu-bit prin ani slă-vit să fii prin ani de
ani slă-vit să fii prin ani pă-mînt iu- bit Slă-vit să fii prin
fii pă-mînt iu-bit slă vit prin ani de
Slă – vit să fii pă – mînt iu – bit

4605


SOLO
S.
M.S.
T.
B.
Slă-vi-tă fi în ani de ani
Slă-vi-tă fi în ani de
Slă-vi-tă fi în ani de ani
Slă-vi-tă fi în ani de
COR
S.
A.
T.
B.
ani
ani
ani
prin ani de ani
SOLO
ani de ani
ani
în ani de ani
în ani de ani
în ani de ani
ani
Slă-vi-tă fi în ani de ani
COR
Slă-vit fii
Slă-vit fii
slă-vit să
fii pământ iu-bit
Slă-vit să
fii pă-
mînt iu-bit prin
ani
Slă-vit să
fii prin ani
Slă-vit să
fii pă-
mînt iu-bit prin
ani
slă-vit fii
slă-vit să
fii pământ iu-
Slă-vit să fii pă-mînt iu-bit prin ani, prin ani slă-vit fii slă-vit fii prin ani de ani
Slă-vit să


f
Slă-vit să fii prin ani de ani, slă-vit să fii prin ani de ani
Slă-vit să fii prin ani de ani, slă-vit să fii prin ani de ani
Slă-vit să fii prin ani de ani, slă-vit să fii prin ani de ani
Slă-vit să fii prin ani de ani, slă-vit să fii prin ani de ani
Slă-vit să fii prin ani de ani pământ iu-
prin ani de ani Pământ iu- bit slă- vit să fii prin ani
prin ani de ani pământ iu-
fii pământ iu - bit prin ani de ani pământ iu - bit slă - vit să fii prin ani
slă-vit să fii pământ iu- bit Slă-vit să fii Slă-vit să fii
slă-vit să fii pământ iu- bit Slă-vit să fii Slă-vit să fii
slă-vit să fii pământ iu- bit Slă-vit să fii Slă-vit să fii
slă-vit să fii pământ iu- bit Slă-vit să fii Slă-vit să fii
bit slă - vit să fii prin ani Pă - mînt iu- bit slă- vit să fii prin ani Slă-vit să
Pă - mînt iu- bit slă- vit să fii prin ani Slă-vit să
bit slă - vit să fii prin ani Pă - mînt iu- bit slă- vit să fii prin ani Slă-vit să
Pă - mînt iu - bit slă - vit să fii prin ani Slă-vit să


ff
prin ani de ani
slă-vit prin ani
Slă-vit prin ani
Slă- vit prin
Fii
decresc. poco a poco
pp
ani slă-vit prin ani
slă-vit prin ani
decresc. poco a poco

MUZICA

Sub Soarele Republicii

Cu 15 ani în urmă, în penultima zi a anului o veste mare, istorică a umplut inima întregului popor de o nemărginită bucurie: a fost abolită monarhia, acest instrument odios al monstruoasei coaliții burghezo-moșierești, acest cancer pe trupul țării istovită de războaie criminale și de jefuirea muncitorilor și țăranilor.

Alungarea ultimului hohenzollern de la cîrma statului romîn înseamna rezultatul unui proces îndelungat de creștere a conștiinței revoluționare a maselor conduse de comuniști și, totodată, împlinirea unor mărețe idealuri de luptă ale celor mai buni fii ai poporului nostru. Anul nou care a urmat acestui act de întemeiere a republicii populare marca simultan împlinirea idealurilor revoluției burghezo-democratice, dusă pînă la capăt abia după 23 August 1944, sub conducerea înțeleaptă și clarvăzătoare a partidului. Faptul că abia după un veac a putut fi tradus în viață programul celor mai înaintați luptători pentru fericirea patriei ilustrează la adevăratele lor proporții răul și nedreptatea făcută poporului romîn de către exponenții politici ai reacțiunii care, aducîndu-l de peste hotare pe acel prinț scăpătat, setos de îmbogățire și făcîndu-l părtaș la sărăcirea sistematică a poporului au ținut în loc economia și cultura țării, aservind-o puterilor imperialiste, atît amar de vreme. În acele timpuri, nu prea depărtate dar definitiv apuse, Romînia era campioana mortalității infantile, a neștiinței de carte, a pelagrei și tuberculozei. Era epoca sinistră cînd, așa cum scria Vlahuță, „minciuna sta cu regele la masă", cînd bogățiile țării se evaporau în safe-urile băncilor europene iar poporului nu-i rămînea decît să reflecteze cu poetul „Munții noștri aur poartă / Noi cerșim din poartă-n poartă"; cînd, cu o perfidă demagogie, era proslăvită existența „patriarhală" a romînului în bordeie. Pe atunci în țară nu existau nici 5000 de tractoare (socotite de cîte 15 h.p.), în industria romînească se lucra ca în plin ev mediu, cu barosul și foalele, iar de pe băncile școlilor ieșeau cu mult mai mulți avocați decît ingineri și medici. Progresul țării devenise obiectul unor speculații electorale ale partidelor bugetivore ai căror candidați se repauzau cîteva săptămîni pe an prin tîrgușoarele „pitorești", istoviți de nopțile pierdute la ruletă pe coasta de azur.

Romînia populară a răsturnat din stema ei falsele valori și vanitoasele armuri ale unei case și ale unei clase stăpînitoare. În mănunchiul spicelor de grîu, legate cu tricolor, strălucе mîndru soarele care luminează munții împăduriți, sondele, ogoarele întinse ale țării.

Ducînd mai departe, ferm, întregul nostru popor către o viață socialistă, Partidul Muncitoresc Romîn a tradus în faptă interesele fundamentale ale țării, aspirațiile spre bunăstare și libertate ale oamenilor muncii. În anii care au urmat proclamării republicii populare, poporul și-a afirmat pe deplin energiile sale creatoare. Intrate de drept în mîinile celor ce muncesc, principalele mijloace de producție și bogățiile nemăsurate ale subsolului au început să fie întrebuințate rațional, planificat. Creșterea forțelor productive a putut cunoaște astfel un ritm uluitor, într-o perioadă istorică extrem de scurtă. Indicii avîntului general al țării sînt zdrobitori în comparație cu cel mai „prosper" an al Romîniei burghezo-moșierești. Producția globală industrială este, în prezent, de 6 ori mai mare față de 1938, cea a industriei constructoare de mașini și a industriei energetice de 15 ori, a industriei metalurgice de peste 9 ori, a industriei chimice de cca 18 ori. În trecut țara noastră importa 95% din utilajul industrial. Astăzi, cea mai mare parte din necesitățile interne sînt satisfăcute de industria națională. Au apărut și ramuri noi, necunoscute altădată: industria romînească de tractoare, autocamioane, autobuze și mașini agricole, de fire și fibre sintetice, electrotehnică etc. Din-

Nr. 12
Anul XII
decembrie 1962

tr-o țară aflată la cheremul intereselor de export ale marilor țări industriale, țara noastră întreține astăzi legături economice, de la egal la egal, cu zeci de țări ale lumii. Toate acestea au permis ca, în ultimii trei ani, producția industrială globală să crească într-un ritm mediu anual de 15,8%, ritm superior celui prevăzut în planul de șase ani. Acum, toate eforturile pe acest tărîm sînt îndreptate către înzestrarea tuturor ramurilor industriale, agriculturii, construcțiilor și transporturilor. Mergînd în pas cu cerințele științei moderne și ale tehnicii avansate, Romînia socialistă se numără printre primele țări din lume care dispun de un reactor atomic și utilizează cu succes izotopii radioactivi în industrie, agricultură, medicină.

În trecut Romînia era „eminamente agricolă". Se practica agricultura extensivă, ogoarele erau secate de rod și părăsite pentru altele încă darnice, mașinile agricole erau o raritate iar grînele plecau dincolo de hotare pentru a se întoarce în țară făină cu preț înmulțit.

Cu totul alta este agricultura Romîniei populare. Urmărind linia ascendentă, socialistă a întregii economii naționale, agricultura noastră a cunoscut, cu sprijinul permanent al statului, o înflorire fără precedent. Au fost mecanizate principalele lucrări agricole, s-a extins întrebuințarea îngrășămintelor chimice, se desfășoară o amplă acțiune de recuperare a terenurilor, socotite în trecut nefolositoare. Toate acestea au fost însă cu putință numai în condițiile creșterii masive a conștiinței socialiste a țărănimii noastre care a înțeles că drumul spre belșug trece prin gospodăria colectivă, că pe petece fărămițate de pămînt nu se pot obține recolte mari, nu pot fi utilizate cu succes mijloacele agrotehnice înaintate. Încheierea colectivizării în primăvara acestui an a însemnat victoria socialismului și la sate.

Pe harta Romîniei au avut loc transformări impresionante. Au răsărit orașe și centre industriale noi, s-au modernizat așezări vechi, au pătruns pînă în cele mai neștiute locuri confortul, asistența medicală, școala, așezămintele de artă și cultură, radioul, televiziunea. Venitul național a sporit în anii puterii populare de peste trei ori. Toate condițiile vieții materiale ale poporului slujesc din plin dezvoltării lui spirituale. Într-un termen istoric foarte scurt a fost lichidat analfabetismul.

Învățămîntul de toate gradele a căpătat o bază științifică, a stabilit legături temeinice cu practica construcției socialiste. Față de 1938, numărul școlilor a crescut în prezent de aproape 10 ori.

În anul acesta funcționează 46 de institute de învățămînt superior cu 164 de facultăți, numărul studenților ajungînd la 85.000, adică tot atît cîți studenți are Anglia la o populație de peste trei ori mai mare decît a noastră. Statistica arată că numai în ultimii doi ani institutele noastre au dat tot atîția ingineri agronomi cîți au absolvit în Romînia de odinioară această specialitate în decurs de ... 30 de ani.

Generalizarea învățămîntului obligatoriu și gratuit de 7 ani și trecerea treptată la școala de opt ani, construirea a încă 15.000 săli de clasă pînă în 1963, gratuitatea absolută a manualelor școlare pentru elevii școlilor de 7 ani, bursele, căminele și cantinele moderne pentru studenți, bibliotecile, laboratoarele, terenurile experimentale și bazele cultural-sportive sînt expresia grăitoare a sprijinului dat de partid pentru progresul spiritual al cetățenilor țării, pentru înfăptuirea revoluției culturale.

Nu mai puțin impetuos s-au dezvoltat în anii republicii știința, arta și literatura. Academia Republicii Populare Romîne este astăzi forul spiritual cel mai înalt al țării. El dispune de peste 30 de institute și centre științifice în care lucrează peste 2000 de cercetători și tehnicieni. Fondurile alocate anual pentru dezvoltarea științei ating aproape un miliard de lei. Totodată roadele activității inspirate a oamenilor de știință și cultură pătrund în straturile cele mai largi ale poporului. Există astăzi în fiecare localitate cel puțin o casă de cultură. Tirajul cărților a ajuns anul trecut la peste 50 milioane exemplare, iar presa are un tiraj total de 6 milioane exemplare zilnic. Creată în anii republicii, industria cinematografică romînească a realizat o serie de filme artistice de lung metraj și de jurnale de actualități, documentare artistice, științifice, didactice. Un număr mare de teatre dramatice, filarmonici, ansambluri de cîntece și dansuri și formații folclorice asigură dezvoltarea unei bo-

gate vieți artistice și muzicale. Adevărul că simțirea artistică bogată a poporului capătă expresia unui talent original și multilateral se verifică abia acum cînd larga difuzare a artei profesioniste stimulează și amplifică descoperirea neîncetată de noi creatori și interpreți, în cadrul mișcării amatoare care numără zeci de mii de participanți activi.

Parte integrantă a noii noastre arte, muzica romînească a dovedit, în cei 15 ani de republică populară, patriotismul fecund al slujitorilor ei. Aniversarea republicii amintește multor compozitori clipe unice ale inspirației lor: urmînd imboldul de nestăvilit al inimii, ei au purces, chiar în acea noapte memorabilă, să compună primele cîntece și imnuri închinate republicii populare. În acești 15 ani, creația și interpretarea muzicală romînească și-a dobîndit o largă prețuire nu numai în țară ci și în lume. Avînd sprijinul material și ideologic al partidului și statului, compozitorii și interpreții, pedagogii, oamenii de știință muzicală au depus însemnate și devotate strădanii pentru a ridica la nivelul exigențelor unui public tot mai numeros și mai cultivat prestigiul culturii contemporane romînești.

Dezvoltînd în condiții noi moștenirea valoroasă a trecutului, creația muzicală din zilele noastre s-a afirmat ca un factor activ ce militează pentru formarea conștiinței socialiste a poporului, pentru îmbogățirea și ridicarea vieții spirituale a acestuia. Lupta de secole a poporului pentru libertate, eroismul clasei muncitoare condusă de Partid, avîntul constructiv în cele mai variate domenii ale vieții de azi, frumusețile patriei socialiste, figura luminoasă a omului nou, lupta pentru pace, sentimentele de dragoste și prietenie față de marele popor sovietic, de celelalte popoare care construiesc socialismul, internaționalismul proletar —, iată temele majore exprimate în ansamblu de creația noastră muzicală contemporană. Înalta menire social-educativă pe care a căpătat-o muzica în cadrul revoluției culturale a cerut și cere din partea compozitorilor o pasionată luptă pentru măiestrie, pentru calitatea realizării artistice, pentru îmbinarea profunzimii expresiei cu simplitatea în redarea acesteia. Bogăția tematicii de viață abordată a fecundat o varietate de stiluri în cadrul căreia s-au afirmat compozitori ai tuturor generațiilor. În cei 15 ani de la proclamarea Republicii, cîntecul de masă a întruchipat ca un puternic letopiseț mărețele transformări istorice ale vieții noastre. Cîntece despre Partid, despre Republică, despre viața nouă, despre prietenie, cum sînt cele de I. D. Chirescu, Matei Socor, Vasile Popovici, Hilda Jerea, Radu Paladi, Dumitru Bughici, Theodor Bratu, Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta, Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu au înflăcărat inimile celor ce se avîntă în munca constructivă de astăzi. Muzica ușoară a păsit de asemeni cu hotărîre — prin creații de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, H. Mălineanu, Elly Roman, Aurel Giroveanu, Radu Șerban ș.a. — la exprimarea unui lirism luminos, înălțător. Lucrări vocal-simfonice au fost dedicate, în acești ani, de către compozitori, trecutului de luptă al poporului nostru — cum sînt „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, „7 cîntece din ulița noastră" de Paul Constantinescu, „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga, „Balada steagului" de Sigismund Toduța, „1907" de Alfred Mendelsohn, „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah —; patriei socialiste ca „Oratoriul eliberării" de Radu Paladi, „Cantata patriei" de Laurențiu Profeta, „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru —; celei mai înalte aspirații a omenirii, comunismul, cum sînt „Pentru marele Octombrie" de Alfred Mendelsohn și „Constelația omului" de Tiberiu Olah —; luptei pentru pace cum sînt lucrări de Zeno Vancea, Hilda Jerea, Aurel Stroe, Walter Klepper, Andrei Porfetye.

Muzica simfonică și de cameră a cunoscut sub impulsul marilor prefaceri din viața poporului nostru o îmbogățire impresionantă a tematicii, care s-a îndreptat într-o măsură considerabilă către problemele majore ale contemporaneității. Atît lucrări cu caracter programatic — cum sînt de pildă suita „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, Simfonia IV „Apelul Păcii" și Simfonia VI, dedicată celei de a 40-a aniversare a Partidului, de Alfred Mendelsohn, „Munții Apuseni" și „Simfonia primăverii" de Marțian Negrea, Cvartetul dedicat păcii de Ion Dumitrescu, poemul simfonic „Filimon Sîrbu" și Simfonia-poem de Dumitru Bughici, „București 1959" — trei tablouri simfonice de Pascal Bentoiu —, cît și

multe din lucrările de valoare în genul simfoniei, concertului, care nu au la bază un subiect programatic, exprimă un conținut viguros, plin de încredere în viață, specific trăsăturilor sufletești ale omului care, eliberat de exploatare, pășește cu hotărîre pe calea luminoasă a socialismului. Succese de seamă au fost obținute în domeniul operetei prin lucrări ca: „Lăsați-mă să cînt" și „Lysistrata" de Gherase Dendrino, „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu, „Colomba" de Elly Roman, „N-a fost nuntă mai frumoasă" de Nicolae Kirculescu și altele. Un început valoros a fost realizat în domeniul operei prin lucrări cu tematică majoră cum sînt: „Ion Vodă cel Cumplit", „Răscoala" și „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Pădurea Vulturilor" și „Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri și altele, precum și în domeniul baletului.

În anii Republicii a înflorit pe un drum nou creația generațiilor formate anterior și s-au afirmat noi generații de compozitori. Republica populară a creat condiții multilaterale pentru dezvoltarea artei muzicale, instituind titluri de artist emerit, profesor emerit, maestru emerit și artist al poporului, distincții și premii de stat. Noile creații se bucură de o largă prețuire, sînt difuzate, tipărite, imprimate pe discuri.

Datorită vastei acțiuni de educație muzicală a maselor, lucrările compozitorilor noștri devin din ce în ce mai cunoscute și iubite de publicul nou.

Entuziasmul generat de lupta pentru realizarea marilor sarcini trasate în documentele celui de al III-lea Congres al Partidului nostru, clocotul muncii pe șantiere, în uzine, pe ogoarele înfrățite, înfrumusețarea neîncetată a orașelor și satelor republicii noastre constituie aspecte de seamă ale contemporaneității care se cer oglindite cu forță sporită în lucrările compozitorilor noștri. Dinamismul epocii noastre este în măsură să fecundeze inspirația compozitorilor în genurile cele mai variate; el poate să-și găsească o expresie profundă și directă în special în muzica simfonică și de cameră, programatică, în muzica coral-simfonică, în balet și în operă. Bogăția sufletească a omului de azi, marile probleme ale luptei omenirii pentru libertate și pace reprezintă resurse inepuizabile pentru aceste genuri. Pe baza experienței în domeniul oratoriului, cantatei, operei, baletului cu temă istorică, trebuie realizat saltul pînă la cuprinderea largă și multilaterală a temei de viață contemporană. Abordarea susținută a realităților vremii noastre, zugrăvirea trăsăturilor eroilor pozitivi reprezintă un stimulent esențial pentru îmbogățirea însăși a mijloacelor de expresie, în general coral-simfonic și dramatic, pentru găsirea celor mai variate modalități de realizare artistică, pentru învingerea oricărei influențe a curentelor formaliste moderniste, din muzica burgheză decadentă.

Adîncirea neîncetată a comorilor folclorului nostru tradițional și nou, a intonațiilor pline de forță și prospețime ale cîntecului muncitoresc revoluționar, cunoașterea marilor cuceriri ale muzicii contemporane în frunte cu creația compozitorilor sovietici, însușirea tradiției muzicii noastre trebuie să stea la baza activității creatorilor de azi, înlesnind aportul original, inovator al acestora.

Îndatoriri însemnate revin activității științifice și de educație muzicală. Printr-o muncă bine organizată trebuie să se realizeze într-un termen apropiat tratatul de istoria muzicii romînești, pornind de la lucrările monografice și studiile valoroase elaborate în ultimii ani. Critica muzicală este chemată să își sporească contribuția sa, militînd pentru exigența artistică în toate domeniile de activitate muzicală, pentru o justă orientare în creație și interpretare, pentru promovarea noului. Trebuiesc combătute tendințele apologetice, analiza tehnicistă formală, ca și limitarea la aspecte minore, nesemnificative ce se manifestă încă în studii de muzicologie și folclor, în cronici muzicale, în volume de popularizare. Activitatea de educație muzicală pe plan multilateral — în cadrul universităților muncitorești, al învățămîntului larg de mase, al emisiunilor radiofonice și de televiziune, al tipăriturilor — capătă un rol important pentru împlinirea căruia sînt necesare pasiunea și devotamentul unui cerc vast de muzicieni.

Viața de concert, arta muzicală scenică au perspective extraordinare pentru lărgirea și mai departe a repertoriului, pentru adăugarea unor noi și noi realizări la șirul bogat de succese obținute în țară și peste hotare de către soliștii și ansamblurile noastre interpretative. Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu", instituit de statul democrat-popular, concursurile republicane ale tinerilor interpreți, viața muzicală din țară în continuă creștere solicită sporirea exigențelor și în acest domeniu.

Fie ca cea de a 15-a aniversare a Republicii Populare Romîne să însemne pentru toți muzicienii noștri un înalt prilej de sărbătorire a cuceririlor de pînă acum și un îndemn minunat spre victoriile viitoare.

„MUZICA"

Probleme actuale ale muzicii noastre simfonice, de cameră, de operă şi balet

Creaţia muzicală simfonică, vocal-simfonică, de operă, de balet şi de cameră realizată în ultimii 5—6 ani prezintă aspecte deosebit de complexe. O trăsătură generală a creaţiei din această perioadă este abordarea temei contemporane în toate genurile muzicale de către marea majoritate a compozitorilor de toate vîrstele. Concomitent cu creşterea măiestriei artistice a compozitorilor care s-au afirmat în perioada anterioară, acum s-a conturat personalitatea unui număr însemnat de tineri compozitori, al căror aport în creaţia noastră devine tot mai important. La baza realizărilor obţinute de compozitorii noştri se află însuşirea învăţăturii marxist-leniniste, a metodei realismului socialist, contactul mereu mai strîns cu realitatea în permanenta ei dezvoltare revoluţionară. Ele sînt rezultatul străduinţelor creatorilor de a se identifica cu înfăptuirile şi cu năzuinţele poporului, care construieşte socialismul în patria noastră.

Sub îndrumarea şi cu sprijinul Partidului şi al Statului nostru, compozitorii noştri îşi înţeleg din ce în ce mai bine menirea de a face ca arta lor să devină — cum spunea Lenin — „parte integrantă din cauza poporului muncitor, de a lua parte activă la procesul adînc al formării conştiinţei socialiste."

Biroul secţiei simfonice s-a preocupat în această perioadă de următoarele obiective importante: dezvoltarea creaţiei programatice, desăvîrşirea măiestriei componistice în toate genurile pentru ca muzica nouă să reflecte cît mai profund şi veridic viaţa de astăzi, să fie înţeleasă şi să ajute la ridicarea nivelului artistic al unui număr cît mai mare de ascultători. S-au organizat întîlniri şi discuţii cu scriitori, regizori, artişti, în vederea stimulării creaţiei de operă şi balet, gen în care se constată o rămînere în urmă faţă de necesităţi.

Opera este un gen muzical care se bucură de largă apreciere şi popularitate în marile mase. Acestea aşteaptă de la noi îmbogăţirea creaţiei genului, continuarea şi dezvoltarea în spirit contemporan a bogatei tradiţii, atît a muzicii universale cît şi a celei romîneşti, în domeniul operei.

Datorită condiţiilor create după eliberare, în cadrul culturii noastre muzicale au fost realizate un număr de opere ce abordează subiecte eroico-istorice precum şi subiecte contemporane.

Opere ca: „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu şi „Neamul Şoimăreştilor" de Tudor Jarda aduc în scenă viziunea nouă asupra eroilor şi evenimentelor din trecutul de luptă al poporului pentru libertate şi dreptate socială.

O puternică trăsătură socială reflectînd frămîntările maselor populare în perioada evenimentelor din 1907 caracterizează „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu. În concepţia dramaturgică a operei, poporul, prezent în ample scene corale de masă, se impune ca personaj principal. Această concepţie în dramaturgia operei noastre constituie o valoroasă contribuţie la dezvoltarea genului.

Un nou pas înainte îl constituie abordarea temei contemporane în operă. Lucrări ca „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri înfăţişează lupta clasei muncitoare condusă de Partid pentru eliberarea patriei de cotropitorii fascişti.

Menţionăm ca factor pozitiv folosirea cîntecului de mase în dramaturgia muzicală a acestor opere, precum şi caracterul lor mobilizator.

Privind critic lucrările în domeniul operei apărute în această perioadă, constatăm în primul rînd necesitatea unei mai mari concentrări a dramaturgiei. În operele citate se observă scene sau elemente exterioare care slăbesc intensitatea conflictului dramatic. Se remarcă rămînerea la unele procedee de exprimare convenţională şi neconcordanţa mijloacelor muzicale utilizate în raport cu conţinutul temei tratate.

În general, ariile şi ansamblurile vocale ar trebui să fie mai organic integrate în dramaturgie, să aibă o melodică mai expresivă, dînd posibilitate cîntăreţilor să realizeze, cu toate resursele vocale de care dispun, exprimarea conţinutului. Constatăm însă că în majoritatea operelor, părţile de recitativ predomină în dauna formelor vocale închegate, melodice, de mare suflu.

De asemenea, e necesar să se aibă în vedere că partea orchestrală trebuie să contribuie mai activ la reliefarea conţinutului de idei al operei. Muzica operei trebuie să fie îmbogăţită cu o scriitură instrumentală de un simfonism mai adînc, mai intens, de înaltă măiestrie, ceea ce ar spori substanţial expresivitatea vocilor.

Aproape toţi compozitorii de operă — şi în special Gheorghe Dumitrescu — au reuşit să realizeze un recitativ bazat pe elementele recitativului popular din balade şi cîntece, şi pe inflexiunile specifice limbii noastre. În „Fata cu garoafe", pe lîngă cîntecul de mase pe care este construit în bună parte textul muzical, apar intonaţii de romanţă, de vals, chiar şi de dansuri moderne, atunci cînd

acțiunea o cere. Construcția muzicală a operei „Fata cu garoafe" se bazează pe un cîntec revoluționar de creație proprie. Din acest cîntec sînt extrase toate leit-motivele și celulele care stau la baza dezvoltării simfonice și vocale a întregii opere.

Compozitorii viitoarelor opere axate pe teme contemporane sînt chemați să desfășoare o muncă de mare răspundere, pentru a reflecta cele mai pregnante trăsături morale ale eroului pozitiv, prin mijloace muzical-dramatice corespunzătoare. Omul nostru se cuvine zugrăvit în operă în plină acțiune, din care trebuie să rezulte atitudinea sa morală superioară. Este necesar să se cucerească noi poziții în ce privește adîncirea conținutului de idei și sentimente și în dezvăluirea fondului uman al eroilor contemporani.

În această perioadă au fost prezentate două opere pentru copii : la Cluj „Leul și iepurașul" de Max Eisikovits, iar recent la Brașov „Păcală" de Sabin Drăgoi. Urmează ca în stagiunea viitoare să fie montată lucrarea „Motanul încălțat" de Cornel Trăilescu.

La baza primei opere stă o fabulă de Esop, pe care compozitorul o actualizează. Limbajul muzical este viu, axat pe melodica și ritmica populară. Motivele scurte și pregnante fac ca muzica să se desfășoare colorat și dinamic, să fie ușor urmărită de copii. Totuși anumite lungimi ale libretului determină în muzică unele momente statice.

Opera „Păcală" de Sabin Drăgoi este o lucrare accesibilă, în care elementul fantastic se împletește cu cel real într-un spectacol antrenant, plin de humor. Eroul — „Păcală" — întruchipînd înțelepciunea populară, luptă împotriva minciunii, prostiei, lăcomiei, asupririi. Satira este mijlocul prin care autorul biciuiește aceste trăsături negative caracteristice societății de odinioară.

Muzica compozitorului Sabin Drăgoi se remarcă prin claritatea și plasticitatea ideilor. Dacă actele II și III sînt bine proporționate, socotim că în actul I lungimea scenelor de balet aduce o oarecare monotonie.

În ultimii șase ani au fost reprezentate trei noi balete : „Haiducii" de Hilda Jerea, „Călin" de Alfred Mendelsohn și „Păcală" de Viorel Doboș.

Baletul „Haiducii" de Hilda Jerea aduce pe scenă un moment din trecutul de luptă al poporului nostru. Autoarea a scris o muzică melodioasă, care susține eficient plastica mișcării. Partitura are anumite lipsuri în ce privește varietatea instrumentală și cursivitatea simfonică.

Baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn constituie o prelucrare coregrafică a poemului lui Mihail Eminescu. Episoadele poemului sînt dezvoltate în tablouri de o largă desfășurare lirico-dramatică.

Baletul „Păcală" de Viorel Doboș prelucrează teme autentic populare, sau folosește teme proprii de inspirație folclorică.

Așteptăm montarea noilor balete create în ultimul timp : „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac și „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta.

Cu toate realizările din această perioadă, apreciem că au fost compuse prea puține balete față de necesitățile teatrelor muzicale și de cerințele publicului. Este de dorit ca într-un timp apropiat să avem balete cu subiect contemporan, scrise la un înalt nivel de măiestrie.

Considerăm că sarcina cea mai importantă revine compozitorului ; el trebuie să studieze în profunzime specificul genului, trebuie să fie inovator, revenindu-i răspunderea, odată cu libretistul, asupra conținutului și formei textului literar, asupra nivelului artistic al acestuia.

Trăsătura esențială a simfonismului romînesc contemporan este legătura sa din ce în ce mai profundă cu tematica inspirată din viața nouă a patriei noastre. E vorba de viața și aspirațiile omului de azi, de perspectivele luminoase ale înaintării spre comunism, de conflictele și dramatismul ce rezultă în chip firesc din lupta aprigă între vechi și nou. Lărgirea conținutului de idei pe care compozitorii noștri și-au propus să-l exprime în muzică a determinat în această perioadă dezvoltarea pe o treaptă superioară a genului simfonic.

În ultimele lucrări întîlnim o mare diversitate a tematicii, în care un loc de seamă îl ocupă activitatea constructivă a poporului.

Afirmarea optimismului, a dragostei de viață caracterizează lucrări ca Simfonietta de Ion Dumitrescu, Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu și Simfonia primăverii de Marțian Negrea.

Diversitatea tematică exprimată înlăuntrul formelor tradiționale ale simfoniei în trei sau patru părți, capătă plasticitate și expresivitate nouă, puternică. Aproape toate formele clasice ale genului simfonic au fost preluate în mod creator de către compozitorii noștri, iar mijloacele folosite, axate pe dezvoltarea virtualității melosului popular, constituie un nesecat izvor de împrospătare. Inspirația din muzica populară este un fenomen general ; modalitățile de tratare însă diferă ; astfel la Paul Constantinescu, Zeno Vancea și Tudor Ciortea se remarcă o mobilitate a treptelor modale ; la Ion Dumitrescu predilecția pentru unele ritmuri complexe și elemente modale diatonice ; la Ludovic Feldman, Anatol Vieru și Aurel Stroe cromatizarea pronunțată a modurilor ; la Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță și pe alocuri la Dumitru Bughici, îmbinarea intonațiilor și ritmurilor populare cu intonații din sfera cîntecului revoluționar și elemente ale muzicii post-romantice sau neoclasice.

Alături de compozitori cu experiență, se afirmă generația compozitorilor tineri, care aduc o valoroasă contribuție la dezvoltarea creației simfonice. În acest sens trebuiesc citate simfoniile de Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Walter Klepper, Zoltan Aladar, Andrei Porfetye și Simfonietta de Sergiu Sarchizov.

În evoluția unor compozitori se pot constata transformări interesante în ceea ce privește tendința de lărgire a tematicii propuse. Astfel, Sigismund Toduță în „Uvertura festivă" și mai ales în „Balada steagului" s-a apropiat cu succes de tema contemporană. Ar fi de dorit ca și în viitor să acorde o atenție deosebită tematicii zilelor noastre.

Compozitorul Ion Dumitrescu a realizat în lucrările sale simfonice o expresie viguroasă, luminoasă, pornind de la puternicul fond al melosului

nostru popular. Pe baza acestor calităţi ca şi a experienţei sale dobîndite în muzica de film, socotim că Ion Dumitrescu poate aborda cu succes tema contemporană şi în muzica simfonică.

În perioada pe care o analizăm, compozitorul Ludovic Feldman a creat un număr de lucrări valoroase, printre care: „Rapsodia dobrogeană", Cinci piese simfonice, „Uvertura eroică", Concert pentru dublă orchestră de coarde şi instrumente de percuţie.

De la compozitorul Marţian Negrea, a cărui Simfonie a primăverii conţine pagini expresive, aşteptăm lucrări în care tematica contemporană să fie mai reliefată.

Alfred Mendelsohn este unul din cei mai productivi compozitori în toate genurile de creaţie. Ultimile sale simfonii se caracterizează printr-un suflu mai larg şi printr-o preocupare pentru adîncirea conţinutului nou de idei. Aceasta se relevă îndeosebi în Simfonia a VII-a. În Simfonia a VI-a şi într-o oarecare măsură în Simfonia de cameră, aceste intenţii sînt mai puţin realizate.

Printre primii care au abordat genul simfoniei la noi în ţară, compozitorul Dimitrie Cuclin şi-a continuat în această perioadă activitatea de simfonist. De curînd a terminat simfonia XVI-a a cărei audiţie o aşteptăm.

Nicolae Buicliu tinde în ultima simfonie (a III-a) la o simplificare a scriiturii sale simfonice. Această simplificare nu aduce însă cu sine şi o aprofundare a substanţei expresive. Este de aşteptat din partea compozitorului o bază mai largă de inspiraţie din muzica populară, ca şi o mai atentă selecţionare a mijloacelor de expresie şi a materialului tematic.

Abordînd genul concertului de orchestră, compozitorii Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Ovidiu Varga, Doru Popovici, Aurel Stroe au realizat lucrări de valoare.

Concertul de orchestră de Ovidiu Varga dovedeşte o bună construcţie, un deosebit simţ al culorii şi al contrastelor, precum şi o bună tehnică contrapunctică.

Aurel Stroe se situează, printr-o aprofundare atentă şi printr-o frămîntare încordată a materialului muzical, inspirat din cîntecul şi jocul popular, printre compozitorii tineri, capabili a îmbogăţi tradiţia muzicii noastre cu inovaţii demne de luat în seamă. De asemenea, în creaţia compozitorului Doru Popovici se observă străduinţa de a găsi un limbaj nou, o viziune nouă în cadrul formelor tradiţionale. Este necesar ca cei doi compozitori să acorde o mai mare atenţie conţinutului de idei.

În ansamblul creaţiei noastre, realizarea pieselor mici simfonice trebuie să constituie o preocupare mai susţinută a compozitorilor noştri. Menite să atragă publicul larg spre genul simfonic complex, astfel de piese reprezintă trepte importante în opera de educaţie muzicală.

Rapsodia e un gen de largă accesibilitate, iubit şi cerut de publicul larg. In ultimii ani acest gen a fost neglijat aproape cu desăvîrşire. Nu putem cita decît rapsodia „Înfrăţirea" de Paul Constantinescu şi „Rapsodia dobrogeană" de Ludovic Feldman.

Uverturi, unele cu caracter festiv, au scris compozitorii Sigismund Toduţă, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman şi Aurel Stroe. Considerăm aceste lucrări ca reuşite, deşi se observă pe alocuri o insuficientă pregnanţă a materialului tematic.

Variaţiuni simfonice au scris compozitorii Mircea Basarab şi Wilhelm Demian.

Pe lîngă plasticitatea imaginii, forma temei cu variaţiuni constituie o preţioasă şcoală a scriiturii armonico-polifonice, menită să îmbogăţească limbajul muzical, să exprime o diversitate a conţinutului.

Suita simfonică este mai larg reprezentată în creaţia acestor ani. Menţionăm Suita de dansuri populare şi Suita tătară de Sabin Drăgoi, Suitele a III-a şi a IV-a de Achim Stoia. Faţă de tradiţia suitei simfonice creată în muzica noastră prin lucrările compozitorilor George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, — lucrările actuale de acest gen trebuie să aducă trăsături noi, corespunzătoare cerinţelor.

Remarcăm două lucrări scrise în genul *Divertismentului.* Divertismentul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduţă, lucrare concisă, simplă, şi Divertismentul pentru coarde şi 2 clarineţi de Dumitru Capoianu. Ambele lucrări se disting prin frumuseţea temelor populare folosite, prin tratarea colorată, interesantă, plină de fantezie.

Tripticul simfonic de Zeno Vancea se remarcă de asemenea prin conciziunea, expresivitatea materialului tematic şi priceperea orchestrală.

Passacaglia şi Toccata pentru orchestră de coarde de Tudor Ciortea constituie o contribuţie la dezvoltarea acestor forme rar abordate la noi în genul simfonic.

Formele polifonice au fost de asemenea abordate de Wilhelm Berger în interesanta sa lucrare *Improvizaţie* şi *Dublă fugă.*

Schiţa simfonică este prezentă prin lucrările lui Doru Popovici: Preludiu şi Scherzo şi prin Schiţele Dobrogene de Alfred Mendelsohn.

Dansul simfonic constituie o excelentă modalitate de valorificare pe plan superior a bogăţiei dansului popular. Tradiţia dansului simfonic, puternic afirmată la noi de compozitori ca Paul Constantinescu, ar trebui continuată de compozitorii noştri pe un drum inovator. „Dansurile din Corund" de Zoltan Aladar constituie din păcate singura contribuţie în acest gen din ultimii ani.

Adresăm tuturor compozitorilor noştri chemarea de a contribui la dezvoltarea unei literaturi simfonice cît mai variate şi bogate în conţinut pentru a stimula interesul şi a realiza educarea muzicală a maselor largi de ascultători. Piesele mici simfonice pot fi preluate uşor de un număr mare de formaţii instrumentale şi popularizate în masele largi.

Ţinînd seama de frumoasa dezvoltare a şcolii noastre instrumentale, numărul lucrărilor concertistice instrumentale în literatura noastră muzicală este relativ mic. Printre concertele scrise în ultimii ani, relevăm totuşi o serie de reuşite care se alătură succeselor din celelalte genuri mai frecvent abordate de compozitorii noştri. Pentru a

realiza un concert instrumental valoros, compozitorului i se cere o cunoaştere temeinică a tehnicii instrumentului şi, mai mult, găsirea unor modalităţi tehnice, inedite. Nu înţelegem prin aceasta că genul concertant trebuie să fie o demonstraţie de virtuozitate în sine. Dar nu sîntem nici pentru compunerea unor lucrări concertistice fără să se recurgă în exprimarea conţinutului la mijloace tehnice superioare, exploatînd adînc resursele expresive ale instrumentului şi posibilităţile de virtuoz ale solistului. Soluţia cea mai valoroasă în rezolvarea problemelor genului rămîne, fără îndoială, aceea a integrării virtuozităţii în slujba reliefării cît mai sensibile a substanţei emoţionale a lucrării, a punerii tuturor posibilităţilor tehnice în slujba perfectei exprimări a conţinutului, aşa cum au realizat astfel de lucrări marii compozitori clasici şi aşa cum întîlnim la maeştrii contemporani ai genului, Prokofiev, Şostakovici, Bartok.

Reuşite din acest punct de vedere sînt: Concertul pentru harpă de Paul Constantinescu care, prin preluarea creatoare a elementelor folclorice şi a unor procedee instrumentale populare romîneşti (ţambal, cobză), reuşeşte să depăşească şablonul scriiturii tradiţionale didactice de harpă; Concertul pentru flaut şi orchestră al lui Anatol Vieru, care exploatează intens resursele instrumentului solist; Concertul pentru oboi şi orchestră de Theodor Grigoriu, în care intonaţiile de cîntec lung îi sugerează elemente noi în folosirea de procedee tehnice inedite, proprii acestui instrument; Partita pentru corn şi orchestră de Alfred Mendelsohn, care îmbogăţeşte de asemenea posibilităţile tradiţionale ale acestui instrument; Concertul pentru orgă de acelaşi compozitor, în care realizează frumoase combinaţii de timbru, precum şi Concertul pentru vioară şi orchestră de Dumitru Capoianu, scris cu o bogată fantezie şi cu sensibilitate.

Este deosebit de valoroasă prin noutatea ei şi prin aportul pe care-l aduce în creaţie, integrarea în tehnica clasică a instrumentelor soliste a unor procedee preluate din stilul instrumental popular, aşa cum am observat în lucrările solistice ale lui Paul Constantinescu şi Theodor Grigoriu. Această trăsătură pozitivă a unor lucrări noi continuă unele reuşite mai vechi, cum ar fi de pildă tratarea pianului în Concertul lui Paul Constantinescu şi în primul Concert pentru acelaşi instrument de Pascal Bentoiu.

Concertul de pian de Valentin Gheorghiu, prezentat la ultimul Festival Internaţional „George Enescu", deşi nu realizează pe deplin intenţiile autorului în ce priveşte forma şi stilul de ansamblu, este o lucrare scrisă cu simţ poetic, cu avînt.

Echilibrul dintre solist şi orchestră este în general bine păstrat în lucrările compozitorilor noştri. Dacă în lucrările lui Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici şi Wilhelm Demian solistul se detaşează destul de bine de ansamblu, în concertul lui Theodor Grigoriu şi Dumitru Capoianu, cu toată valoarea lor muzicală, este necesară pe alocuri o mai mare economie a mijloacelor orchestrale. Trebuie să ne ferim însă de unele reţete comode, care au pretenţia să asigure transparenţa şi echilibrul dintre solist şi orchestră. Să căutăm cu tot curajul acest echilibru pe baza unor combinaţii noi, originale.

Reflectarea conţinutului bogat al vieţii noastre noi este prezentă şi în lucrările genului concertant. Lucrările scrise în ultimul timp sînt străbătute în general de dinamism şi de un lirism de calitate. Vigoarea ritmurilor ca şi inspiraţia din sfera emotivă a melodiei cîntecului popular asigură celor mai multe lucrări posibilităţi expresive nebănuite, neîntîlnite pînă acum în literatura acestui gen.

Cele mai multe concerte se dovedesc inspirate. Convinge de pildă romantismul şi lirismul tineresc din Concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu, spontaneitatea, optimismul şi pasiunea din Concertul pentru vioară de Dumitru Capoianu, ritmul trepidant şi finalul concertului pentru oboi de Theodor Grigoriu, dinamismul din partea I şi final ale Concertului pentru flaut de Anatol Vieru, precum şi cantabilitatea în Concertul de Wilhelm Demian. În concertele lui Paul Constantinescu răzbat robusteţea şi humorul sănătos al cîntecului şi jocului popular, dezvoltate cu măiestrie.

În general constatăm tendinţa de a depăşi formele învechite, de a cuceri modalităţi noi de structurare a materialului. Astfel D. Capoianu evită succesiunea celor trei părţi tradiţionale, introducînd o Passacaglie în ritm de vals ca o parte a doua, cadenţei îi dă funcţia de parte lentă, iar un epilog al finalului este luat din Coda părţii întîi. Paul Constantinescu dă o extindere mare părţii lente prin introducerea la mijloc a unui epizod în mişcare vioaie cu funcţie de scherzo. Alfred Mendelsohn şi Anatol Vieru combină formele tradiţionale ale genului concertant cu partita, iar Dumitru Bughici abordează forma mai liberă a poemului. Theodor Grigoriu pleacă de la schema enesciană din Cvartetul op. 30 cu pian: două părţi lente urmate de una foarte mişcată. În general aceste căutări pe planul construcţiei sînt izbutite. Ele însă nu trebuie să ajungă niciodată o preocupare constructivistă, în sine, ci să fie permanent subordonate exprimării adecvate a conţinutului de idei şi sentimente.

În concluzie, cu toate succesele îmbucurătoare obţinute compozitorii noştri au încă multe de făcut în genul concertistic instrumental. Ar trebui, de pildă, să se realizeze concerte pentru instrumente de suflat: clarinet, fagot, trompetă, saxofon etc.; să se scrie mai multe concerte pentru pian, vioară şi violoncel; pentru tinerii interpreţi să se scrie şi piese concertante în cele mai variate forme; să nu se părăsească tradiţia compunerii unor lucrări concertante pentru două, trei sau mai multe instrumente, aşa cum făceau Bach, Mozart, Beethoven, Brahms. Sîntem convinşi că ar putea fi mult îmbunătăţite condiţiile colaborării dintre compozitori şi solişti şi ale programării cu promptitudine a lucrărilor concertante. Există solişti de valoare (Ion Voicu, Silvia Şerbescu, Lidia Cristian) care nu au în repertoriu nici piese şi nici un concert romînesc. Pe de altă parte, concertele se cîntă în public adesea după cîţiva ani de la compunerea lor, cu toate că acest gen este dintre cele

mai iubite de marele public. Numai prin colaborarea strînsă și activă, începînd chiar în timpul perioadei de creație, dintre compozitor și interpretul solist, se poate ajunge la rezultate bune, mai ales atunci cînd compozitorul nu cunoaște din practica personală instrumentul pentru care scrie.

Muzica cu program a înregistrat în ultimii ani noi succese în creația compozitorilor noștri. S-a observat o tendință crescîndă de abordare a acestui gen. Cunoașterea mai aprofundată a vieții de azi, legătura cu oamenii muncii au influențat pozitiv pe compozitori în lucrările lor, sporind forța de expresie a imaginii muzicale și plasticizînd ideile conținutului în piese programatice de valoare.

Pe linia acestei preocupări se înscrie acțiunea abordării teoretice a problemelor programatismului și ale contemporaneității, acțiune desfășurată în cadrul cenaclelor lărgite ale Uniunii. Putem remarca că aceste acțiuni au avut darul de a stimula interesul compozitorilor pentru genul programatic. Așa cum a reieșit din dezbaterile acestor cenacle, trebuie făcută o distincție categorică între programatism și muzica ilustrativă. Principala sferă a programatismului este cea a vieții contemporane.

Putem cita realizări izbutite ca : Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu, o lucrare scrisă pentru orchestra simfonică din Ploiești, în care autorul reușește cu mijloace simple să evoce unele imagini din trecut și să redea aspecte luminoase ale vieții noi a orașului.

În domeniul muzicii cu program, creația lui Alfred Mendelsohn se remarcă prin varietatea tematicii abordate (de la Prăbușirea Doftanei pînă la Schițele dobrogene), prin tendința de a cuprinde un cîmp cît mai larg de inspirație din realitățile epocii noastre. Lucrările sale programatice sînt realizate cu plasticitate și culoare.

În „Omagiu lui Enescu" de Theodor Grigoriu, scris pentru ansamblu de viori, autorul reușește să sugereze în mod original unele trăsături de stil, caracteristice creației marelui muzician. Avem o rezervă cu privire la omogenitatea lucrării, atît în ce privește stilul personal al autorului, atitudinea față de citatul enescian, cît și cu privire la echilibrul între primele două părți și final.

Dumitru Bughici a scris două poeme simfonice care marchează un drum ascendent în creația sa. Inspirîndu-se din trecutul de luptă al clasei muncitoare, el a adus prin cele două poeme un omagiu eroilor Donca Simo și Filimon Sîrbu, care s-au jertfit pentru viitorul luminos al poporului nostru. El reușește să atingă, în bună parte, țelul propus, însă ambele poeme se resimt de folosirea unor procedee convenționale. În „Simfonia-poem" a reușit să redea conținutul programatic prin mijloace de expresie care depășesc în ce privește calitatea pe cele din lucrările sale anterioare.

Suita „Zile de vacanță" de Laurențiu Profeta pornește de la un program inspirat din viața copiilor. În această lucrare compozitorul utilizează teme muzicale simple, accesibile, proaspete, de factură tinerească. Consistența simfonică a materialului muzical lasă însă uneori de dorit. Alteori reminiscențele din stilul lui Prokofiev devin evidente. Orchestrația lucrării este realizată cu bun gust. Compozitorul dovedește o preocupare permanentă pentru muzica destinată copiilor, obținînd în acest gen frumoase succese.

Înflorirea urbanistică fără precedent a Bucureștilor, ce se înfăptuiește sub ochii noștri, l-a inspirat pe Pascal Bentoiu în cele „Trei tablouri simfonice — București 1959". Aspectele noi ale orașului sînt redate printr-o muzică colorată, sugestivă, plină de viață. Momentele de elan, de avînt clocotitor al constructorilor de pe șantiere s-ar fi cuvenit reflectate cu mai multă pregnanță și forță muzicală. De remarcat este lirismul de calitate și poezia mișcării lente (Partea II-a), prin care autorul evocă frumoasele grădini ale Capitalei.

Poemul simfonic „Luceafărul" de același autor, inspirat din poezia eminesciană și închinat memoriei lui George Enescu, este o lucrare convingătoare, plină de căldură, cu un meșteșug polifonic complex.

Poemele „Marea Neagră" și „In Memoriam" de Alexandru Pașcanu sînt realizate cu un deosebit simț al culorii orchestrale. Priceput mînuitor al tehnicii orchestrației, compozitorul lasă însă pe plan secundar (*mai puțin în poemul „In Memoriam"*) grija pentru substanța muzicală.

Preocupări asemănătoare de colorit orchestral, grefate pe un fond muzical mai substanțial, găsim și în suita lui Mircea Chiriac, „Bucureștii de altă dată". Este evidentă în paginile acestei suite predilecția pentru pitorescul melodic și armonic, fapt din care rezultă caracterul inedit și suculența deosebită a imaginii. Forma muzicală pare însă, pe alocuri, insuficient conturată.

Din aceeași categorie de lucrări fac parte „Suita Dobrogeană" de Paul Jelescu și „Țara de piatră" de Carmen Petra. Paul Jelescu dovedește sensibilitate în redarea unor imagini din Dobrogea veche și nouă. Totuși tratarea simfonică nu exprimă complet conținutul pe care și-l propune.

Pornind de la un poem de Geo Bogza care evocă viața grea din trecut a minerilor și țăranilor din Munții Apuseni, compozitoarea Carmen Petra a reușit să exprime în muzica sa imaginea aspră plină de forță a acestor oameni. Lucrarea suferă de unele lungimi și nu toate părțile componente își justifică locul în economia construcției. Cu toate acestea, se remarcă grija pentru o armonie și o orchestrație de calitate.

Suita simfonică „Imagini hunedorene" de Adalbert Winkler prezintă aspecte din trecut și de astăzi ale acestui important centru industrial din țara noastră. Lucrarea marchează un real și lăudabil progres în creația compozitorului.

Muzica vocal simfonică s-a dezvoltat în special în anii puterii populare. Îmbinînd imaginea literară cu cea muzicală, genul vocal-simfonic este capabil să reflecte în mod mai direct problemele importante ale contemporaneității, prin excelență în măsură să exprime un bogat conținut de idei și sentimente în forme dintre cele mai diferite. În perioada de care ne ocupăm, se remarcă o creștere atît a numărului de lucrări vocal-simfonice, cît și a calității lor. Ultimele lucrări din acest gen

scrise de compozitorii noştri reflectă cu mai multă pregnanţă temele contemporane pe care le abordează şi le rezolvă cu măiestrie în modalităţi diverse de exprimare.

Oratoriul şi cantata istorică evocă, în desfăşurări muzicale ample, scene şi figuri din trecutul glorios al poporului nostru. În această tematică se înscriu: „Horia" şi „1907" de Alfred Mendelsohn, „Ştefan Furtună" de Wilhelm Berger, „Evocare" de Mircea Istrate.

Oratoriul „Ştefan Furtună" de Wilhelm Berger evocă figura eroului în contextul evenimentelor dramatice ale anului 1907. Lucrarea, care se apropie mai de grabă de forma baladei amplificate, decît de oratoriu, cum o intitulează compozitorul, este merituoasă. Comentariul orchestral se dezvoltă însă prea mult în dauna coeziunii scenelor corale, lucru care îngreunează audiţia.

Oratoriul şi cantata pe subiecte contemporane apar din ce în ce mai frecvent în creaţia muzicală din ultimii ani. Lucrările „Glasul lui Lenin" şi „Pentru marele Octombrie" de Alfred Mendelsohn, cantata „1907" de Wilhelm Demian, cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, „Cantata festivă" de Ştefan Niculescu, „Cantata festivă" de Aurel Stroe, oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru şi „Cantata bucuriei" de Ovidiu Varga se inspiră din teme majore ale contemporaneităţii noastre.

Alte lucrări evocă lupta partidului, precum şi figuri de luptători comunişti care s-au jertfit pentru cauza poporului nostru muncitor, ca de exemplu „Balada steagului" de Sigismund Toduţă, „Lazăr de la Rusca" de Diamandi Gheciu, „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, „Cantata patriei" de Laurenţiu Profeta şi „Balada sirenei" de Liviu Glodeanu.

Oratoriile de Alfred Mendelsohn cuprind ample desfăşurări coral-simfonice, care în general corespund temelor propuse. În oratoriul „Pentru marele Octombrie", pe versuri de Maiakovski, partea în care sînt zugrăvite perspectivele luminoase ale înaintării spre comunism este mai puţin convingătoare decît părţile care descriu clocotul insurecţiei.

În oratoriul „Constelaţia omului", Tiberiu Olah urmăreşte să redea caracterul direct, înflăcărat, combativ şi incisiv al versului maiakovskian. În acest sens el realizează linii melodice puternic conturate, ce se întretaie şi se detaşează în culori orchestrale pregnante, din ansamblul armonic şi polifonic. Orchestraţia apare îndrăzneaţă prin combinaţiile de timbru şi tratarea solistică a instrumentelor. Accentuînd caracterul de manifest cerut de fondul poetic, compozitorul recurge la declamaţie solistică sau polifonică, corală. Cu tot interesul pe care l-a arătat compozitorul pentru acest procedeu, considerăm că o dozare mai judicioasă între recitativul melodic al solistului şi declamaţia actorului sau între corul cîntat şi cel vorbit, în favoarea muzicii, ar fi răspuns unui dezideratde echilibru artistic superior.

Anatol Vieru în „Cantata anilor lumină" redă dinamismul şi elanul oamenilor muncii pentru construirea societăţii noi, ideile înălţătoare ale orînduirii socialiste, bucuria şi optimismul biruinţei comunismului.

În „Balada steagului" de Sigismund Toduţă, remarcăm măiestria contrapunctică a compozitorului în tratarea marilor forme polifonice. El dezvoltă teme cu caracter modal.

Oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov este închinat memoriei celor căzuţi în lupta dusă de partid în ilegalitate. Deşi unele deficienţe în construcţia dramaturgică a libretului s-au resfrînt în muzică, lucrarea are forţă expresivă ce rezultă din succesiunea unor ample scene corale concepute în spiritul cîntecului muncitoresc revoluţionar.

Una din temele de cea mai mare importanţă în viaţa contemporană larg oglindită în creaţia compozitorilor din aceşti ani, o constituie *lupta pentru pace şi denunţarea grozăviilor provocate de război.*

În „Cîntecul păcii" de Zeno Vancea, Cantata pe teme ceangăieşti de Tiberiu Olah, Cantata de cameră de Andreas Porfetye, Balada pentru bariton şi orchestră de Mauriciu Vescan, Cîntecele Hiroshimei de Walter Klepper, Către popoare de Tiberiu Molnar şi Cantata pentru pace de Franz Xaver Dressler, tema păcii apare sub variate înfăţişări.

„Cîntecul păcii" de Zeno Vancea este o lucrare de esenţă lirică, tratată în spirit polifonic. Muzica acestei cantate se caracterizează prin preponderenţa acordată vocilor, rolul orchestrei rezumîndu-se la acompaniamentul şi susţinerea lor. Cantata de Andreas Porfetye, concepută mai întîi pentru mezzo-soprană, orgă şi violoncel obligat, reuşeşte mai bine în versiunea orchestrală să sugereze imagini care valorifică textul lui Nicolae Labiş.

Cantata pentru cor de femei de Tiberiu Olah exprimă într-o formă concisă ideile antirăzboinice cuprinse în textul popular pe care este compusă. Autorul reuşeşte de astă dată cu economie de mijloace muzicale să prezinte un protest puternic contra războiului şi să cînte aspiraţia popoarelor spre libertate şi pace.

În oratoriul „Mioriţa", Anatol Vieru tratează cunoscuta baladă populară sub aspectul ciocnirii dintre forţele întunericului şi ale vieţii. Ea reprezintă o contribuţie la actualizarea vechii legende.

Oratoriul „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor, din care s-au executat numai trei părţi, reprezintă o frescă a luptei poporului de-a lungul mai multor epoci istorice şi pînă în zilele noastre. Muzica, bazată pe intonaţiile cîntecului revoluţionar şi popular, crează momente de forţă mobilizatoare.

Din oratoriul „Eliberarea", la care lucrează Radu Paladi, a fost prezentat numai finalul.

Un aspect nou de o deosebită importanţă în cantate şi oratorii îl constituie faptul că elementele cîntecului de masă pătrund şi se afirmă cu vigoare în lucrările vocal-simfonice de proporţii mari („Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor), ca şi în cantate („Cantata patriei" de Laurenţiu Profeta).

În muzica celor mai multe lucrări vocal-simfonice se poate constata prezența unui material tematic puternic, generos, prezentat clar și dezvoltat în fraze muzicale ample și în forme echilibrate.

Inflexiunile cîntecului popular sînt prezente în cea mai mare măsură, iar cîntecul de masă constituie baza de inspirație a momentelor dramatice și mobilizatoare.

Genul muzicii instrumentale de cameră a fost îmbogățit în perioada 1956—1962 prin lucrări valoroase, continuîndu-se în mod organic creația anilor anteriori.

În această perioadă compozitorii au făcut eforturi pentru adîncirea și lărgirea tematicii, precum și pentru ridicarea nivelului mijloacelor de expresie. Au apărut piese complexe pentru ansambluri mai mari și s-a îmbogățit numărul pieselor de muzică instrumentală cu caracter didactic.

În contrast cu experiențele sterile, în care latura formală se substituie conținutului, în opoziție cu ermetismul specific unei mari părți a muzicii contemporane de cameră din occident, relevăm vitalitatea, umanismul și forța expresivă și emoțională a muzicii de cameră elaborată pe baza metodei realismului socialist.

În domeniul muzicii programatice de cameră distingem o seamă de lucrări în care programul declarat constituie firul conducător al desfășurării muzicale. Printre acestea sînt Octetul pentru instrumente de suflat, două viole și pian, „Isprăvile lui Păcală" de Tudor Ciortea, Sextetul „Gruia cel viteaz" de Grigore Ghidionescu, Cvartetul tinereții de Ovidiu Varga și Sextetul întitulat „Cîntare omului" de Alfred Mendelsohn. Octetul de Tudor Ciortea este o lucrare izbutită și interesantă. În sextetul de G. Ghidionescu se fac simțite unele lungimi care împiedică pe alocuri menținerea tensiunii muzicale. Teme programatice pot fi întîlnite și în multe lucrări destinate pianului, ca de exemplu în ciclul „Poze și pozne" de Mihail Jora, în suitele pentru pian „Imagini din Dobrogea de azi" și „Colțul copiilor" de Diamandi Gheciu, „Tabăra de munte" de Hilda Jerea, „Imagini din Muzeul satului" de Carmen Petra și în cele 20 de miniaturi pentru pian „Din viața copiilor" de Anatol Vieru, în ciclul de preludii întitulat „Doftana" de Leib Nachman. Este de dorit ca această trăsătură nouă a muzicii de cameră să fie aprofundată în creația anilor viitori.

Diversitatea stilistică condiționată de bogăția tematicii abordate și de inclinațiile, de sensibilitatea și de gradul de măiestrie, de formația muzicală a fiecărui compozitor în parte, contribuie la îmbogățirea patrimoniului artistic al muzicii noastre. Lucrările programatice de muzică de cameră converg spre afirmarea în forme multiple și vizibile a conținutului nou, iar programul le ușurează accesul spre marile mase de ascultători.

În anii 1948—1956 creația de muzică de cameră a fost axată mai cu seamă pe cvartetul de coarde, obținîndu-se succese deosebite prin lucrările compozitorilor Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Marțian Negrea, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru. În anii din urmă au fost scrise în același gen lucrări ca „Balada pentru coarde" și Cvartetul nr. 6 de Alfred Mendelsohn, Cvartetul nr. 2 de Anatol Vieru.

Au apărut în acest timp de asemenea lucrări destinate unor formații foarte variate, mai puțin uzitate, ca cvintete cu pian, cu clarinet, cu două viole, cvintete pentru instrumente de suflat, triouri de coarde sau pentru pian și coarde, sextete, octete, sonate pentru diverse instrumente ca de exemplu Sonata pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu, Cvintet de coarde și nonet de Wilhelm Berger, Sonata pentru flaut și harpă de Carmen Petra, Trio de coarde și Cvintetul pentru suflători de Ludovic Feldman.

În noile creații compozitorii tratează în general mai liber formele tradiționale, modificînd adesea structura lor. Totodată, utilizarea formelor și mijloacelor contrapunctice se accentuează în unele din lucrările destinate acestor formații.

Forma temei cu variațiuni, insuficient valorificată în trecut în muzica de cameră românească, și-a făcut apariția în lucrări ample ca de exemplu : Cvintetul cu clarinet de Anatol Vieru, Octetul de Tudor Ciortea și altele.

În toate compartimentele muzicii instrumentale de cameră se manifestă, odată cu preocuparea pentru redarea unui bogat conținut de idei, și preocuparea pentru înnoirea limbajului. Inovația creatoare se extinde asupra elementelor melodice, ritmice, armonice și instrumentale. În domeniul materialului tematic se constată aproape la toți compozitorii eforturi pentru o atentă dezvoltare a intonațiilor populare modale. Sonata pentru flaut și pian de Tudor Ciortea, Cvartetele de Radu Paladi și Diamandi Gheciu, Sonata pentru oboi și pian de Cornel Trăilescu, sonatele pentru clarinet și pian de Liviu Rusu și Adalbert Winkler, Sonata pentru vioară și pian de Mircea Popa, Sonata pentru flaut și harpă de Carmen Petra, Sonata pentru flaut și pian de Cornel Țăranu, Sonatina de Liviu Ionescu dovedesc acest lucru.

Mijloacele armonice s-au dezvoltat simțitor în acești ani. Principiile armoniei modale se construiesc prin aportul tuturor compozitorilor. Și în acest domeniu trebuie realizate studii mai aprofundate asupra virtualităților folclorului. Cromatismul sporește tensiunea emoțională în folosul varietății imaginii sonore. Utilizarea abuzivă și fără legătură cu conținutul a cromatismului duce la șablonizări.

Ritmica, derivată din jocul popular, este deosebit de variată și caracteristică în lucrările românești de muzică de cameră. Amintim în acest sens formele și ritmurile scherzo-urilor prezente în foarte multe lucrări. De asemenea, muzica de cameră se îmbogățește cu ritmica de 5/8 și 7/8, ritmuri compuse simetrice și cu alternanțe asimetrice, precum și cu diverse forme de acompaniament în care se dezvoltă adesea procedeele populare și lăutărești.

În muzica de cameră din ultimii ani se valorifică de asemenea posibilitățile expresive proprii unor instrumente mai rar întrebuințate, ca harpa

(Sonata pentru harpă de Petra Carmen) şi orga (Sonata pentru orgă de Andrei Porfetye).

Este necesară îmbogăţirea creaţiei de sonate şi sonatine pentru pian şi pentru instrumente de coarde şi pian.

Un aspect nou şi pozitiv în creaţia de muzică de cameră îl constituie lucrările cu caracter didactic. Acordăm literaturii didactice scrise de compozitorii noştri o deosebită importanţă, deoarece, pe lîngă faptul că ea contribuie direct la formarea tehnică a viitorilor interpreţi, obişnuieşte pe elevi cu intonaţiile specifice muzicii noastre.

Un gen pe care compozitorii romîni l-au cultivat cu predilecţie este liedul. În cadrul genului au fost utilizate modalităţi de expresie variate. Prin caracterul său concentrat, prin strînsa împletire a cuvîntului şi muzicii, prin manifestarea mai directă a conţinutului, liedul este capabil să reflecte cu o mare acuitate cele mai variate aspecte ale realităţii.

În liedul romînesc din ultimii ani se observă o apropiere din ce în ce mai mare de poezia contemporană şi ca urmare a acestei colaborări, o abordare a temei contemporane şi o îmbogăţire crescîndă a mijloacelor de expresie.

Activitatea de peste trei decenii în domeniul liedului a compozitorului Mihail Jora atinge un punct culminant în ultimele cicluri pe versuri de Mihail Eminescu, Tudor Arghezi şi pe versuri de Mariana Dumitrescu. În aceste lieduri recitativul său melodic, inspirat din baladă, din cîntecul lung şi din alte genuri ale folclorului, decurgînd din inflexiunile intonaţionale ale limbii noastre, se îmbină pe un plan superior de realizare artistică cu o armonie complexă şi expresivă, ajungînd la un echilibru exemplar al formei.

Pornind de la textele sugestive şi viguroase ale poetului Cicerone Teodorescu, care evocă aspecte ale luptei clasei muncitoare din trecut, Paul Constantinescu a compus ciclul de lieduri cu orchestră „Din uliţa noastră", care se înscrie printre realizările sale cele mai de seamă, din ultimul timp. Punînd limbajul modal, elementele de recitativ şi mijloacele armonice, care caracterizează lucrările sale cele mai izbutite, în slujba unui conţinut nou, Paul Constantinescu reuşeşte să îmbine în acest ciclu de lieduri un puternic suflu dramatic şi satiric cu un lirism de bună calitate. Tema revoluţionară aduce în creaţia lui Paul Constantinescu elemente noi şi valoroase de expresie.

Compozitorul Tudor Ciortea şi-a îmbogăţit sfera de inspiraţie a liedurilor sale cu teme ale luptei pentru pace, luptei anticolonialiste, împotriva nedreptăţilor sociale din ţările capitaliste. Liedurile: „Şapte mineri", „Corul Africii", „Cîntecul cavalerului" pe versuri de Jose Leo Dolesta, Frank Parks şi Federigo Garcia Lorca constituie succese, atît pentru autor, cît şi pentru creaţia romînească de lied în ansamblu.

Liedurile lui Diamandi Gheciu se disting prin simplitate în ceea ce priveşte mijloacele de expresie folosite; o largă accesibilitate, o strînsă legătură între muzică şi text, grija pentru melodie, armonie şi tratarea pianului sînt caracteristice liedurilor sale.

Creaţii valoroase în domeniul liedului au realizat şi compozitorii Zeno Vancea, Valentin Gheorghiu, Theodor Grigoriu, Hilda Jerea, Anatol Vieru, Carmen Petra, Doru Popovici, Laurenţiu Profeta, Cornel Ţăranu şi alţii.

O variantă interesantă şi puţin abordată în literatura noastră de cameră este liedul coral. După succesul Madrigalelor pe versuri de Eminescu ale lui Paul Constantinescu, ne-am fi aşteptat ca acest gen valoros să capete o dezvoltare mai mare în creaţia compozitorilor noştri. După cele două Cvartete vocale pe versuri de Topîrceanu de Mircea Chiriac, cvartetele de Diamandi Gheciu şi de Tudor Ciortea, cele patru Poeme pe versuri de Arghezi pentru cor de cameră, octet de coarde şi pian de Alfred Mendelsohn, literatura noastră se cere încă îmbogăţită în acest gen. Se cuvine o menţiune specială pentru frumoasa realizare a lui Dumitru Capoianu „Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei şi orchestră", care dovedeşte că genul coral-simfonic în formaţie redusă conţine virtualităţi ce n-ar trebui să scape atenţiei compozitorilor noştri.

Arta filmului romînesc se dezvoltă sub ochii noştri în anii puterii populare. Compozitorii au reuşit să facă faţă cu succes varietăţii tematice propuse şi specificului muzical al acestui gen.

În ultimii ani au fost angrenaţi în muzica de film un număr tot mai mare de compozitori: Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Radu Paladi, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Mircea Chiriac, Anatol Vieru, Sergiu Sarchizov, Tiberiu Olah, Valentin Gheorghiu, Laurenţiu Profeta, Radu Şerban.

În genul muzicii de scenă au lucrat în această perioadă compozitorii Ştefan Mangoianu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Ştefan Niculescu, Radu Căplescu, Florin Eftimescu şi alţii. Ca şi muzica de film, muzica de scenă ridică probleme componistice interesante pe care compozitorii noştri le-au rezolvat cel mai adesea într-un mod original şi eficient. Ar fi de dorit, în interesul ridicării nivelului artistic al spectacolelor, o colaborare mai strînsă şi între teatrele din regiuni şi compozitorii care posedă experienţă în muzica de scenă.

Cîteva cuvinte despre activitatea Biroului Secţiei în ultimii 5—6 ani. Au fost examinate 940 lucrări şi anume: 335 lucrări simfonice, 379 lucrări de muzică de cameră şi 208 lieduri (cicluri), 18 opere şi balete.

Biroul secţiei simfonice a dus acţiuni susţinute pentru crearea de lucrări valoroase în întîmpinarea diferitelor evenimente importante din viaţa poporului nostru, preocupîndu-se de dezvoltarea unor genuri de muzică rămase în urmă. În linii generale, aceste acţiuni au dat rezultate satisfăcătoare; firească, mai avem încă multe de făcut. După cum se ştie, comisia este de mai multă vreme completată cu cîte doi membri din Secţia noastră, prin rotaţie, care, treptat, se obişnuiesc cu această muncă şi ne sînt de un real folos. Tre-

buie studiate cu atenție și alte metode care să ducă la o colaborare și mai strînsă, la un schimb de vederi și mai rodnic cu membrii secției, în afara cenaclurilor obișnuite și a ședințelor biroului secției.

În ceea ce privește desfășurarea discuțiilor în cadrul cenaclurilor noastre, dacă unele au fost reușite și au dat rezultate bune, permițîndu-ne să tragem concluzii clare, în alte cazuri analizele și criticile nu au fost suficient de adîncite, nu au scos la iveală cu destulă vigoare laturile esențiale pozitive și negative ale lucrărilor audiate. Dorim o critică mai ascuțită, mai științifică, mai hotărîtă, mai bine argumentată. Dorim o critică principială, tovărășească, intransigentă, care să ajute eficient pe compozitori. Este momentul să facem un serios salt calitativ în acest domeniu și să judecăm lucrările prezentate cu aceeași obiectivitate, indiferent dacă ele aparțin unui maestru cunoscut sau unui tînăr compozitor aflat la începuturile sale. Pentru tineri însă trebuie să avem o grijă specială. Ei așteaptă din partea noastră o îndrumare competentă și o critică constructivă.

În concluzie chemăm pe toți compozitorii să se străduiască pentru o muzică înaltă, puternică, emoționantă, care să oglindească cu vigoare și plasticitate, cu îndrăzneală și noutate multiplele aspecte ale vieții de azi, ale construcției socialismului în țara noastră, ale luptei pentru pace. Muzica noastră trebuie să exprime cu mijloacele cele mai variate și mai eficiente în primul rînd tema contemporană. Ea trebuie să rămînă legată adînc de tradiția mare, sănătoasă a muzicii universale, de tradiția muzicii culte și populare românești și să se dezvolte în pas cu evoluția muzicii contemporane. Muzica noastră trebuie să contribuie prin valoarea ei la îmbogățirea tezaurului artistic al umanității. Ea este chemată să acționeze profund în educația și conștiința oamenilor muncii din țara noastră și să contribuie la construirea socialismului.

Conținutul nou al muzicii noastre trebuie exprimat în forme și mijloace de expresie noi. Aceste mijloace de expresie nu se constituie însă numai din imaginație. Ele reprezintă o strînsă legătură cu tradițiile cele mai înaintate ale muzicii universale și românești. Asupra acestei chestiuni trebuie să continuăm dezbaterile, atît pentru a feri pe compozitorii noștri de experiențe sterile, cît și pentru a promova în rîndurile lor inițiativa, creșterea nivelului de măiestrie componistică, reflectarea conținutului nou în forme de o ținută artistică superioară, la nivelul cel mai avansat al muzicii contemporane. Avem în fața noastră exemplul strălucit al compozitorilor sovietici, care pășesc în primele rînduri ale muzicii de azi. Avem de învățat și de la compozitorii progresiști de pretutindeni.

Nu putem fi de acord și combatem experiențele sterile, experiențele ca scop în sine, rupte de realitate, străine tradițiilor noastre și conținutului vieții noi contemporane din patria noastră.

Dar totodată ne declarăm contra muzicii simpliste, goale, banale, învechite, epigonice, lipsite de meșteșug, lipsite de interes și de valoare, care coboară gustul maselor de ascultători, sub pretextul accesibilității. Să nu confundăm muzica bună, scrisă cu mijloace simple, clare, într-adevăr accesibilă, cu muzica simplistă, săracă și înapoiată.

Trebuie continuat și adîncit în toate sectoarele muzicii noastre marele patrimoniu artistic lăsat moștenire de maeștrii muzicii românești în frunte cu George Enescu, care au deschis drumuri noi muzicii noastre simfonice. A ne limita însă la imitarea anumitor particularități ale limbajului acestor maeștri înseamnă a nu ține seama de epocalele transformări în conținutul vieții noi, transformări pe care mulți dintre aceștia nu le-au cunoscut. Noul conținut generează în mod necesar forme noi de expresie.

Trebuie să acordăm o importanță deosebită și să realizăm cu înaltă măiestrie genurile accesibile maselor largi de ascultători, genuri care vehiculează cu multă forță mesajele timpului nostru: să cultivăm opera și baletul, muzica vocal-simfonică și cu program, alături de celelalte forme mari și mici ale muzicii noastre simfonice și de cameră — simfonia, concertul, cvartetul, liedul.

Să promovăm cu grijă muzica necesară educației publicului larg, pe aceea destinată ansamblurilor de amatori, muzica didactică și îndeosebi muzica pentru copii. Să punem în ridicarea muzicii românești toată forța noastră creatoare, toată inventivitatea, experiențele și inovațiile autentice, pozitive. Să intensificăm contactul cu viața și oamenii muncii, să le cunoaștem de aproape străduințiile, avînturile, realizările și aspirațiile.

Trebuie să cerem compozitorilor noștri o preocupare cu totul deosebită pentru calitate, pentru un orizont creator larg, pentru o mai aprofundată cunoaștere a vieții, pentru o legătură strînsă cu viața clocotitoare din jurul nostru.

Din referatul Secției de muzică simfonică a Uniunii compozitorilor, prezentat în cenaclul din 22—23 octombrie a.c.

Cîntare Republicii

E zi mare. Sărbătorim cincisprezece ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne. Să aruncăm o privire şi asupra realizărilor celor ce activează în domeniul artei muzicale.

Poeţii şi compozitorii, însufleţiţi de cele mai înălţătoare simţăminte faţă de Republică, faţă de patria socialistă, au dat glas acestora în cîntece înaripate pline de entuziasm, ce au pătruns adînc în masă şi pe care le auzim cîntate de oamenii muncii: Imnul de Stat al Republicii Populare Romîne *de Matei Socor, versurile de Eugen Frunză şi Dan Deşliu;* Mi-e dragă stema ţării mele *de Sergiu Sarchizov, versurile de Vlaicu Bîrna;* Frumoasă eşti Patria mea *de Radu Paladi, versurile de Eugen Frunză;* Ţară scumpă, să trăieşti *de Anatol Vieru, versurile de Nina Cassian;* Cîntec pentru marea lege a Patriei *de Laurenţiu Profeta, versurile de Octav Pancu-Iaşi;* Cîntec pentru Republică *de Elly Roman, versurile de Eugen Jebeleanu;* Aceasta e patria mea *de Dumitru Bughici, versurile de Vladimir Colin;* Patrie liberă *de Gheorghe Bazavan, versurile de Teodor Balş;* Măreţ pămînt al patriei iubite *şi* Republică, măreaţă vatră *de Ion Chirescu, versurile, respectiv, de Eugen Frunză şi Eugen Jebeleanu ş.a. Compozitorii au aflat necontenit, în măreţele realizări din patria noastră, un bogat izvor de inspiraţie pentru munca lor creatoare. Ei s-au simţit tot mai legaţi să tălmăcească cu devotament, după posibilităţile şi talentul lor, viaţa cea nouă, înfloritoare, aşa cum se dezvoltă sub înţeleptele îndrumări ale partidului.*

Convinşi că prezenţa lor în mijlocul oamenilor muncii este o datorie de onoare, fiindcă numai în acest chip se poate ajunge la cunoaşterea adîncă a realităţilor, a procesului de transformare socialistă a ţării, compozitorii, tineri şi vîrstnici laolaltă, au mers să trăiască în mijlocul oamenilor muncii de pe şantiere, din uzine şi fabrici ca şi de pe ogoarele patriei socialiste. Sprijinindu-se pe cîntecul popular, pe tradiţia clasicilor muzicii noastre şi inspirîndu-se din marea operă de construcţie socialistă a ţării ei au reuşit să creeze cîntece de masă de un mare avînt mobilizator, în măsură să stimuleze şi să îmbărbăteze pe cei ce făuresc, prin munca lor, noua orînduire socialistă: Gloria clasei muncitoare *de Florin Comişel, versurile de Iuliu Raţiu;* Nălţăm furnaliştilor cîntare *de H. Schwartzmann, versurile de Vasilescu Liman;* Muncitori biruitori *de Vasile Timiş, versurile de Rusalin Mureşeanu;* Harnicele ţesătoare *de Liviu Ionescu, versurile de Vlaicu Bîrna;* Sus la Murfatlar în vie *de Hilda Jerea, versurile de Ion Bunea ş.a.*

Compozitorii au adus prinosul lor de recunoştinţă Partidului, sub a cărui îndrumare poporul a avut şi are realizări de-a dreptul epocale: Te cînt Partid *de Mircea Neagu, versurile de Traian Iancu;* Sub steagul slăvit *de Tiberiu Olah, versurile de Nina Cassian;* Mulţumim din inimă Partidului *de Elly Roman, versurile de Aurel Felea şi Elly Roman;* Să fii partidului oştean *de Matei Socor, versurile de Mihai Beniuc;* Aşa te ştiu partidul meu *de Alfred Mendelsohn, versurile de Ion Socol,* Cîntec senin *de Sergiu Sarchizov, versurile de Florin Mugur,* Spre slava ta, Partid biruitor *de Ion Chirescu, versurile de Eugen Frunză.*

Prietenia şi dragostea faţă de Uniunea Sovietică şi-au aflat expresia într-o seamă de cîntece scrise cu căldură, pătrunse de un înălţător optimism: Lenin e cu noi *de Mauriciu Vescan, versurile de Eugen Frunză;* Cu voi, iubiţi fraţi sovietici *de Ovidiu Varga, versurile de Vlaicu Bîrna,* Cîntec de dragoste pentru Ţara Sovietică *de D. D. Botez, versurile de Maria Banuş,* Prieteni dragi din Marea Uniune, *versuri de Mihu Dragomir şi* Hora marilor cîmpii, *versurile de Teodor Balş, ambele de Ioan D. Chirescu ş.a. Tot astfel, uriaşa luptă pentru pace a făcut să ia naştere o seamă de cîntece în care vibrează această fierbinte dorinţă a maselor muncitoare de pretutindeni:* Răsună al păcii cînt *de Gh. Derieţeanu, versurile de Ion Socol;* Stă de veghe tot pămîntul *de Vasile Popovici, versurile de Cicerone Theodorescu;* Sub al păcii stindard *de Ion Chirescu, versurile de Maria Banuş ş.a.*

Alte cîntece însufleţite de ideea patriotismului socialist sînt: Ţara-ntreagă cît măsor *de Gh. Bazavan, versurile de Mihu Dragomir;* Cîntec de excursie *de Ion Dumitrescu, versurile de Teodor Bratu,* Se porniră satele *de Teodor Bratu, versurile de compozitor;* Ca o singură inimă *de Radu Paladi, versurile de Veronica Porumbacu,* Înfloreşti, pămînt al bucuriei *de Gh. Dumitrescu, versurile de Tiberiu Utan,* Cîntă holda aurie *de Gh. Derieţeanu, pe versuri de Mihai Cosma etc.*

Am spicuit doar cîteva din mulţimea cîntecelor cu caracter de masă, care au înflorit în aceşti cincisprezece ani ce au trecut de la proclamarea Republicii noastre populare. În ele se desluşeşte ataşamentul compozitorilor faţă de partid şi de popor; cele mai multe vădesc o spontaneitate a inspiraţiei şi o sinceritate a expresiei.

Socotim că temelia cîntecelor noastre trebuie să o constituie bogata creaţie de cîntece a poporului. Ea se cuvine cercetată şi adîncită permanent, cu migală şi dragoste de către toţi compozitorii care abordează cîntecul de masă.

Întrucît cîntecele corale de masă se adresează poporului, linia melodică precum şi ţesătura lor vocală trebuie să fie accesibilă, simplă, fără a fi, bineînţeles, simplistă. Să căutăm să împrospătăm necontenit limbajul muzical şi să creăm cîntece care, sorbindu-şi seva din graiul poporului şi din marile înfăptuiri ale acestuia, să îmbărbăteze şi să însufleţească, să emoţioneze şi să convingă pe toţi acei care le ascultă. În chipul acesta vom sluji cît mai bine poporul muncitor şi scumpa noastră Republică populară.

IOAN D. CHIRESCU

Să promovăm mai departe arta și cultura noastră nouă socialistă

Ca om de artă și ca cetățean încerc un sentiment înălțător, de mîndrie patriotică, gîndind la marile prefaceri intervenite în viața poporului nostru de-a lungul celor cincisprezece ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne.

Ceea ce mă mișcă în mod deosebit este, în primul rînd, ridicarea către artă și cultură a unui public nou, tînăr și entuziast. Este de-a dreptul impresionant acest dublu circuit al artei ce se înalță din sînul înzestratului nostru popor, pentru a se dărui înapoi poporului. În acești cincisprezece ani am avut fericitul prilej de a constata, personal, multitudinea talentelor promovate prin grija Partidului și Guvernului în cadrul concursurilor republicane, cît și al concursurilor internaționale de la noi și de peste hotare. La Moscova, ca și la Paris, Toulouse ori Geneva, la Vervières, Berlin, Varșovia ori Sofia, numele tinerelor talente au figurat (datorită chipului în care au fost pregătite prin grija forurilor conducătoare ale artei noastre) pe primele locuri, fiind distinse cu medalii de aur și cu premii internaționale.

În acești cincisprezece ani, prestigiul artistic al țării noastre a crescut enorm. Am avut ocazia să asist la manifestări impunătoare de simpatie față de arta noastră interpretativă, atît în țară, în cele mai de seamă orașe și mai ales în marile centre muncitorești, cît și peste hotare. Aprecierile presei de pretutindeni, de la Moscova și Leningrad pînă la Viena, Paris, Helsinki, Atena, Roma, Washington ori Filadelfia, stau mărturie vie că, astăzi, arta noastră muzicală a devenit și devine, pe zi ce trece, tot mai cunoscută, mai prețuită. Sînt fericit să văd cum în regimul nostru de democrație populară tineretului artistic îi este asigurată existența, oferindu-i-se posibilitățile cele mai largi de a studia, de a se perfecționa. Mii de tineri sînt primiți în instituțiile de învățămînt artistic, statul nostru republican neprecupețind nici un efort, nici un sacrificiu, cînd e vorba ca talentele să fie încurajate, promovate.

Evident, revoluția noastră culturală îmbracă încă o multitudine de alte aspecte dintre cele mai importante. Filarmonica noastră, de pildă, a crescut de neînchipuit în ceea ce privește forța sa artistică față de trecut. Desigur, însă, că nu ne vom culca pe laurii cuceriți.

La o zi festivă cum este aceea a sărbătoririi Republicii noastre ne simțim îndreptățiți să sperăm că vom putea contribui și mai departe, după modestele noastre posibilități, la răspîndirea artei în cele mai adînci rînduri ale poporului.

GEORGE GEORGESCU

La 30 Decembrie, toată țara îmbracă straie de sărbătoare pentru a serba aniversarea a cincisprezece ani de la înfăptuirea Republicii Populare Romîne. Este un însemnat prilej de popas asupra drumului străbătut de poporul întreg în acest luminos răstimp, ca și pentru fiecare dintre noi.

Astăzi, în alcătuirea nouă, socialistă a vieții noastre, idealurile personale se înmănunchează strîns cu idealurile celor din jurul nostru. Aici stă cheia fermecată a forței și dîrzeniei cu care muncitorii, țăranii, oamenii de știință, scriitorii, artiștii au înfrumusețat atît de mult și de repede viața în patria noastră.

Așa îmi explic propriul drum de creație, deschis larg ca și în cazul tuturor compozitorilor mai vîrstnici și mai tineri, către inima și dorința publicului nou, al zilelor noastre.

Cu ani și ani înainte de republică am compus lucrări ca: trei caricaturi „Din cătănie", „Burlesca", comedia muzicală „O noapte furtunoasă" în care am voit să satirizez cu mijloace muzicale ipocrizia, amoralitatea, prostia, ignoranța, servilismul ce caracterizau societatea de atunci. Tot în acea vreme am compus însă și coruri pe melodii și versuri populare, muzica pentru filmul „Țara Moților", în care am cîntat frumusețea sufletească a omului simplu, puritatea simțirii sale.

Noile condiții ale dezvoltării culturii noastre muzicale legată de lupta mare a poporului pentru o viață mai bună au însemnat și pentru propria-mi orientare creatoare un impuls deosebit, un nou punct de plecare. Începînd cu muzica pentru filmul „Răsună Valea", cu muzica pentru filmele „Delta Dunării" și „Moara cu noroc", dansurile simfonice realizate pentru ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, opera „Pană Lesnea Rusalim", coruri, madrigale pe versuri de Eminescu, „Simfonia ploieșteană", concertele pentru pian, harpă, concertul pentru orchestră de coarde pînă la ciclul de 7 cîntece din „Ulița noastră" pe versuri de Cicerone Theodorescu — am căutat să îmbogățesc tematica cu aspecte din lupta dusă de popor în trecut, cu aspecte ale frumuseților care ne încîntă astăzi sufletul sau ecouri ale gîndirii și sensibilității noastre contemporane.

Cu acest prilej retrospectiv, rodul anilor republicii se arată binefăcător și în activitatea noastră a muzicienilor, în ansamblu.

Mersul rapid înainte al Romîniei noi obligă și pe compozitor să țină pasul și să înalțe creația muzicală către piscuri pe care an de an urcă semeț Republica.

PAUL CONSTANTINESCU

Simfonia a II-a de Gheorghe Dumitrescu

de A. PORFETYE

S-au scurs ani de cînd compozitorul Gheorghe Dumitrescu a terminat prima sa simfonie. Se părea că autorul oratoriului *Tudor Vladimirescu* se va dedica exclusiv lucrărilor pentru teatrul muzical, de care — ținînd seama de ultimele sale creații — se simte foarte atras. Opere ca *Ion Vodă cel Cumplit*, *Răscoala* și *Fata cu garoafe* stau mărturie despre dragostea compozitorului pentru genul muzical socotit cel mai complex și totodată cel mai popular. Astfel, numele lui Gheorghe Dumitrescu este legat, în primul rînd, de acțiunea pentru făurirea operei contemporane romînești.

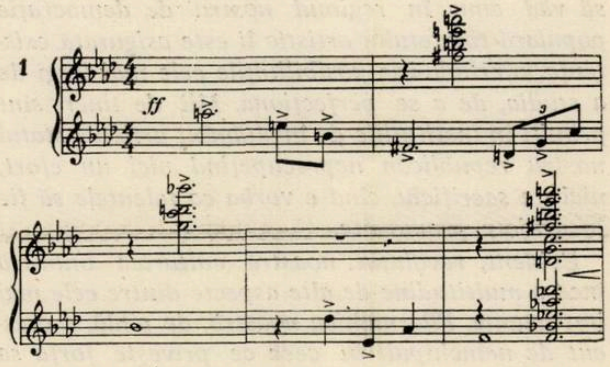
Dar, înclinația lui Gheorghe Dumitrescu pentru muzica simfonică, oricît de curios ar părea acest lucru, ni se desvăluie în operele sale, în cunoscutul său oratoriu. Nu rareori i s-a reproșat că ansamblul instrumental, mai cu seamă în operele *Ion Vodă* și *Răscoala*, se afirmă pe prim plan iar factura orchestrală, spărgînd cadrul obișnuit în acest gen, are un caracter mult prea complex, „simfonic". Desigur, nu este aci locul de a discuta dacă acest reproș este sau nu întemeiat. Ceea ce vrem să arătăm este faptul că, prin anumite trăsături caracteristice, limbajul muzical al lui Gheorghe Dumitrescu este de fapt un limbaj simfonic.

Recenta lucrare, Simfonia a II-a, scrisă în cinstea celei de a 15-a aniversări a Republicii Populare Romîne, ne demonstrează în chip grăitor această părere. Analizînd simfonia, ajungem la concluzia, foarte importantă, pe care o expunem la începutul articolului nostru : Simfonia a II-a poate deschide în evoluția creației compozitorului o nouă etapă. Spunem *poate* deoarece lucrările viitoare ne vor lămuri dacă Gheorghe Dumitrescu va păși în continuare pe acest drum sau dacă lucrarea, de care ne ocupăm, va rămîne unică, prin felul ei, în ansamblul creației sale.

Care sînt temeiurile ce ne îndreptățesc să facem această afirmație ? Conținutul nou contemporan pe care îl exprimă ? Desigur. Dar, este știut că Gheorghe Dumitrescu a exprimat în lucrările sale întotdeauna un conținut militant, actual, contemporan. Ceea ce ne îndreptățește să susținem afirmația de mai sus este faptul că în această lucrare constatăm o nouă atitudine a compozitorului față de materialul sonor, o gîndire muzicală mai organizată. În consecință, Gheorghe Dumitrescu a reușit, după părerea noastră, aci mai mult ca în alte lucrări să exprime ceea ce-l impresionează, ceea ce vrea să comunice oamenilor din juru-i, adică conținutul, prin mijloace ce sînt adînc ancorate în contemporaneitate, printr-o limbă ce poartă fizionomia omului epocii moderne, epocii ce este pe calea realizării visului omenirii : comunismul. Făurirea, creșterea și consolidarea republicii noastre populare, lupta și munca oamenilor de pe aceste plaiuri pentru construirea celei mai înalte societăți reprezintă conținutul ideologic al lucrării. Transpunerea în muzică a unui asemenea conținut măreț, desigur, poate fi realizată numai prin încadrarea lui într-o formă adecvată, prin folosirea unui limbaj corespunzător.

Socotim că Gheorghe Dumitrescu a meditat îndelung asupra alegerii acelor mijloace de exprimare în măsură să redea convingător noutatea conținutului.

Prin apariția unor noi trăsături în tectonica lucrării, printr-o nouă atitudine în fața materialului sonor, prin căutarea unei armonii plastice, viguroase, Gheorghe Dumitrescu, incontestabil, și-a îmbogățit substanțial stilul său. Se poate naște întrebarea dacă aceste noi trăsături nu cumva schimbă radical limbajul personal al autorului. Credem că nu. Și aceasta pentru că sursa principală de inspirație a rămas și în continuare cîntecul popular, iar înclinația compozitorului către o muzică dramatică în care sînt incluse pagini de lirică contemplativă, — trăsături ce caracterizează, în mare, muzica lui Gheorghe Dumitrescu —, auditorul o poate desluși și în această lucrare. Aci, însă, gîndirea muzicală este mult mai organizată. Este evitată orice perorație inutilă. Autorul și-a ales un material sonor de bază, prezentat chiar în cadrul primelor măsuri din care sînt dezvoltate, ulterior, pe baza principiului de variație, celelalte idei. Însăși armonia se naște prin cristalizarea materialului sonor ales. Începutul lucrării ce conține în germene de fapt toată lucrarea, este grăitor.

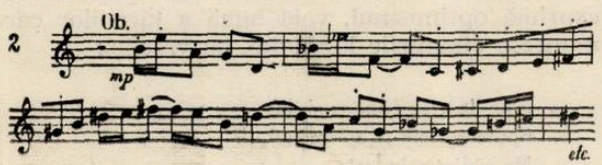


O temă marcantă, robustă, bazată pe intervalul de cvartă, ritmic diferențiată ne este înfățișată de unisonul suflătorilor de alamă. Coardele și suflătorii de lemn subliniază forța și vigoarea temei prin puternice acorduri, ce rezumă, parcă, discursul melodic. (Două acorduri de cvarte, iar după expirarea temei, un complex acordic cuprinzînd cele douăsprezece sunete ce intră în structura temei). Mai trebuie subliniată complexitatea

temei ce rezultă prin folosirea celor douăsprezece sunete ale scării cromatice şi prin aplicarea unei ritmici variate. Prin aceasta, compozitorul tinde să redea un bogat şi complex conţinut emoţional. După părerea noastră, autorul, în această simfonie, nu urmăreşte un program dinainte stabilit, ci încearcă, mai degrabă, să ne comunice, prin intermediul muzicii sale, înaltele sentimente ale oamenilor, generate de munca plină de avînt şi abnegaţie, de învingerea cu eroism a greutăţilor ivite. El ilustrează cu ajutorul paletei sale sonore bucuria izbînzii închinînd, în ultima parte, un imn de slavă patriei dragi.

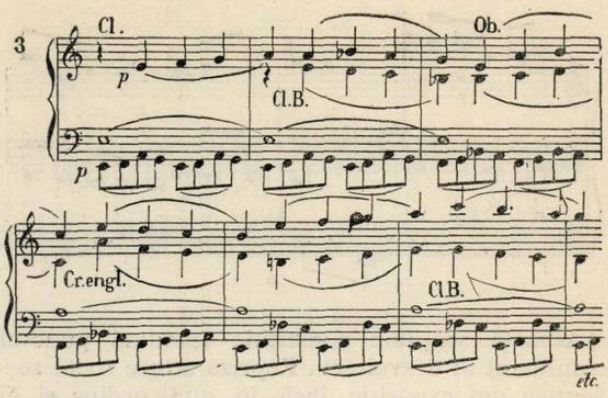
Pentru concretizarea conţinutului propus, compozitorul şi-a ales forma de simfonie compusă din obişnuitele patru părţi. Aparatului orchestral i se alătură patru solişti vocali şi corul care, în decursul lucrării, îndeplineşte funcţii diferite. Aşa de pildă, în partea a doua, corul are de susţinut un rol coloristic, încadrîndu-se în ansamblul orchestral ca un al cincilea grup unitar alături de suflătorii de lemn, de alamă, coarde şi baterie. În această parte, imaginea muzicală încă nu este însoţită de cea a cuvîntului, autorul folosind procedeul corului mut. Abia în partea a treia, trio-ul scherzo-ului, iar apoi în final cuvîntul îşi aduce contribuţia în concretizarea imaginii muzicale. De altfel, contribuţia corului în dramaturgia muzicală, rolul său sînt în permanentă creştere. În prima parte, compozitorul renunţă la aportul acestuia, în partea a doua corul îndeplineşte, cum s-a arătat, funcţia orchestrală, ca în ultima parte să fie purtătorul principal al ideilor, iar orchestra, la rîndul ei, trece aici pe un plan secund, în anumite locuri rezumîndu-se la figuraţie şi ornamentaţie instrumentală.

Prima parte are formă clasică de sonată, cu observaţia că autorul introduce o a treia temă ce reprezintă de fapt o altă ritmizare, cu uşoare modificări intervalice, a primei idei.



Intervalul de cvarte este şi aici preponderent, mai cu seamă în prima secţiune. În secţiunea ce urmează, se profilează un mers melodic treptat (reminiscenţe din ideea secundă) ce capătă aci o impulsiune dinamică. Forma, mai ales cea a expoziţiei, este extrem de clară şi concisă.

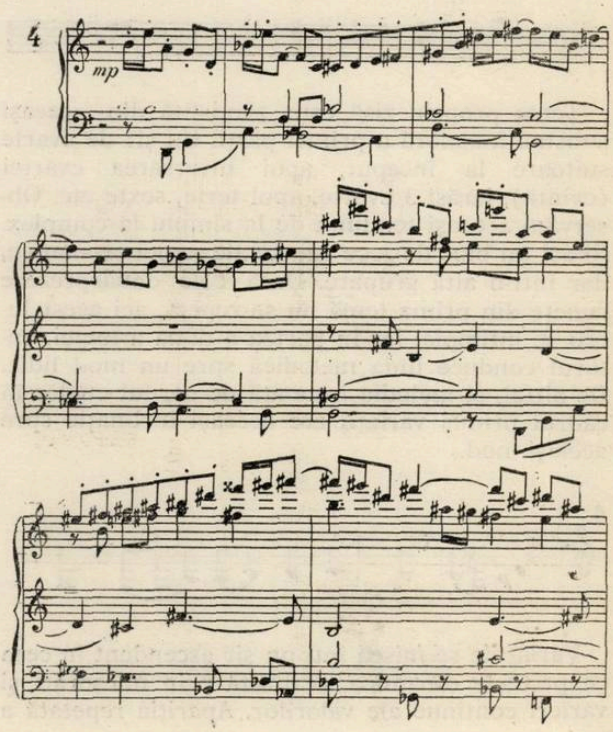
După prezentarea temei principale — şi cu scopul fixării repetarea ei — apare grupul temei secunde cu o fizionomie lirică, contemplativă ; un dialog curgător, liniştit între suflătorii de lemn, pe un fundal ostinat, discret al basilor. Intervalul dominant este aci secunda.

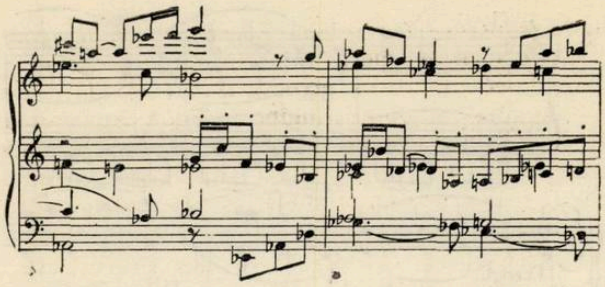


În trecerea spre dezvoltare, este reluată materia sonoră de bază, transformată substanţial. Intervalul predominant rămîne şi aici cvarta dar ritmul este cu mult dinamizat prin întrebuinţarea unor valori mai mici (combinaţii de şaisprezecimi, optimi şi pătrimi). Încetul cu încetul se îmbogăţeşte şi intervalica cu valori mai mari decît cvarta (cvartă mărită, cvintă, sextă).

În cadrul dezvoltării, remarcăm, pe lîngă procedee de natură polifonică cum ar fi imitaţia, fugato-ul, canonul etc., şi dese suprapuneri de teme. Astfel, după o prezentare a temei prime în formă variată şi cu caracter schimbat, apare şi mersul liniştit, curgător, în pătrimi al temei secunde. Şi aci o extremă economie în folosirea materiei sonore care apare în forme noi, mereu variate.

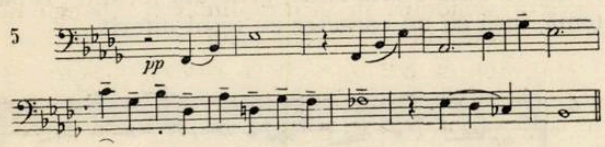
Interesant ni se pare un fugato — realizat cu ajutorul temei a treia (exemplul 2), care-şi face în acest moment apariţia — suprapus unui alt fugato ce are la bază o altă temă, generată tot din prima temă, însă cu un caracter cu totul diferit.



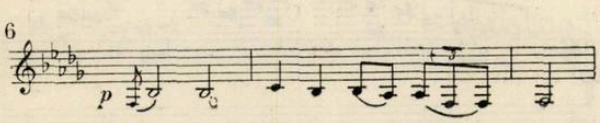


Această secțiune constituie totodată punctul culminant al dezvoltării. Repriza aduce toate secvențele din expoziție, însă în altă ordine și în unele locuri amplificate. (Începe cu tema secundă, după care urmează puntea, grupul concluziv și la urmă ideea principală : un fel de repriză reversibilă).

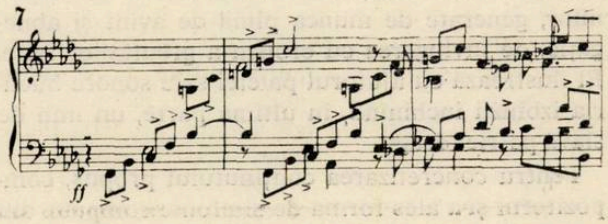
Fără întrerupere este atacată partea a doua, Passacaglia. Corul își face apariția de fapt intrînd pe acordul final al primei părți. Astfel, el realizează legătura cu partea lentă. Și în Passacaglie observăm aceeași grijă a compozitorului pentru închegarea ideilor sale într-o formă cît mai clară, concisă, organizată (este știut că doar cu ajutorul unei forme nebuloase neorganizate, orice temă, cît de măreață ar fi ea, nu poate fi exprimată clar). Remarcăm două teme de bază : un fundal acordic, realizat de către cor, și tema propriu zisă la basi. Dar, în timp ce tema corală, după cîteva variații, se transformă, adaptîndu-se dinamicii și ritmului din ce în ce mai viu al variațiunilor, tema fundamentală, conform principiului clasic, rămîne neschimbată. Ea trece doar, în momentul culminant, la suflătorii de lemn, strălucind deasupra discursului muzical.



Tema propriu zisă este zămislită din aceeași substanță sonoră a primei părți. Un șir de cvarte suitoare la început, apoi inversarea cvartei (cvintă), iarăși 3 cvarte, apoi terțe, sexte etc. Observăm aceeași tendință de la simplu la complex. Și aci un bloc de zece sunete ale gamei cromatice, dar într-o altă grupare. Dacă cele douăsprezece sunete din prima temă nu se repetă, aci acest lucru se întîmplă, iar în partea a doua a temei, autorul conduce linia melodică spre un mod lidic. De altfel, și melodia intonată de cornul englez în cadrul primei variații are aceeași înclinație spre același mod.



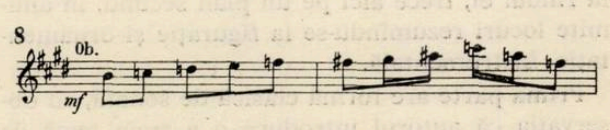
Variațiile se mișcă într-un șir ascendent în ceea ce privește dinamica, realizată prin micșorări și varieri continue ale valorilor. Apariția repetată a unor noi linii melodice ce se alătură celor existente, precum și suprapunerea lor în formă de canon măresc intensitatea expresiei. Pentru ilustrarea celor afirmate vom alege un moment în care tema micșorată este prezentă în formă de canon la patru voci, iar fiecare linie este scrisă în altă tonalitate.



În cadrul Passacagliei, compozitorul folosește și un fel de reexpoziție în care tema este prezentată în formă inversată.

Dacă partea lentă respiră seriozitate, gîndire profundă, meditație, adică viziunea filozofică a procesului de muncă, în partea a treia, Scherzo, predomină exuberanța, bucuria ce ne inspiră clocotul vieții de construcție, frumusețile patriei ce-și schimbă din zi în zi înfățișarea, sentimentul de seninătate al oamenilor din țara noastră.

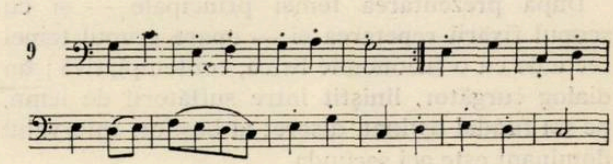
O metrică mixtă de 5/8 și 4/8 cuprinde o temă sprintenă (mai bine zis un motiv ceva mai dezvoltat), în care ritmul este factorul dinamic. De altfel, Scherzoul este numai ritm și mișcare. Celelalte procedee, întîlnite în primele părți (polifonice, armonice etc.) trec pe plan secund. Deasupra unei pulsații ritmice continue, pregnante, apar din cînd în cînd crîmpeie melodice.



În Trio întîlnim, după cum s-a amintit, pentru prima oară imaginea poetică exprimată prin cuvînt. Autorul și-a ales cîteva versuri populare ce exprimă optimismul, voia bună a țăranilor care muncesc cîmpurile lor unite, cu veselie :

Spic de grîu frumos chitat
Spune-mi cin-te-a semănat...?
Mă sădiră mîndrele
Cînd se-ngînă zorile,
M-au sădit cu voie bună
Să fiu cîmpului cunună.

Acestor cuvinte simple dar pline de gingășie li se alătură o melodie la fel de simplă, amintind parcă un cîntec de copil.

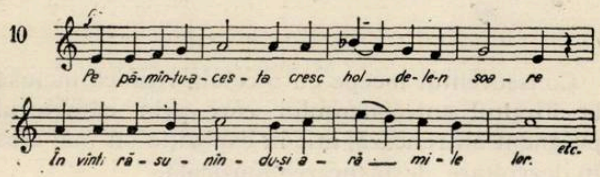


Orchestra se mulţumeşte să zugrăvească un fond armonic ostinat deasupra căruia este proiectat cîntul baritonului secondat, în formă de canon, de oboi, la început, apoi de alte instrumente cu sonorităţi discrete. Conform tradiţiei, scherzo-ul se repetă. La sfîrşit apare iar trio-ul cu solo de bariton, ca un fel de codă.

Finalul, andante maestoso, are la bază un cîntec de masă al autorului scris cu 2 ani în urmă pe un text de Nicolae Labiş. Această parte reprezintă un imn de proslăvire a patriei iubite, a trecutului glorios de luptă, a oamenilor de azi, harnici, însufleţiţi de avîntul constructiv. În această parte corul se reuneşte cu cei patru solişti vocali (sopran, mezzo-sopran, tenor, bariton) şi cu orchestra, reuşind, împreună, să exprime în imagini sonore o amplă frescă a patriei noi în care frumuseţile naturii, munca avîntată, transformarea ce se petrece în conştiinţa oamenilor devine cînt însufleţit.

Pe pămîntul acesta cresc holdele-n soare,
În vînt răsunîndu-şi arămile lor.
Sub holde zac moaştele nemuritoare
Ale eroilor ăstui popor.

Aceste imagini poetice şi-au găsit straiul muzical cu ajutorul unor intonaţii tipice pentru cîntecul de masă.



Tema de mai sus va constitui piatra fundamentală pentru construirea unor variaţii corale în care procedeele polifonice ca: imitaţia liberă, fugato-ul etc. culminează într-o fugă finală. Variaţiile, întrerupte de mici interludii orchestrale, sînt astfel grupate ca să iasă în evidenţă structura strofică a poeziei lui Labiş. Creşterea interioară din cadrul poeziei — autorul pornind de la descrierea frumuseţilor patriei la evocarea realizărilor,

Pe pămîntul acesta se-nalţă furnale
Cu lava fierbinte în miez clocotind,
Sub pămîntul acesta îşi taie o cale
Minerii, spre roca de fier şi de argint.
În vine de sonde ţiţeiul pulsează.

de la întrezărirea viitorului luminos pînă la transformarea conştiinţei oamenilor încheind cu un cîntec de slavă —, are loc şi în muzica finalului. Compozitorul pleacă de la o melodie simplă expusă în unison, foloseşte apoi fugato-uri şi strete ajungînd la o fugă pe cuvintele

Pămînt prea iubit slăvit fii prin ani

la o transformare totală. Acest proces de construcţie a formei merge mînă în mînă cu transformarea necontenită a structurii lineare ce tinde mereu spre complex, atingînd în Fugă capacitatea ei de maximă expresie. Dublată fiind şi de contrapunctul generat de tema principală a primei părţi, tensiunea emoţională îşi capătă potenţa maximă.

Soliştii vocali alcătuiesc mai degrabă un cvartet în această parte. Ei intervin în grup compact în cadrul discursului muzical, fiind folosiţi mai mult pentru a opune corului un alt grup sonor, îndeplinind totodată o funcţie de ordin coloristic. Orchestra trece complet pe plan secund. În afară de mici interludii, ea se rezumă, în general, la înveşmîntarea imaginilor muzicale prezentate de vocea omenească cu ornamente figurative, folosind mici motive deduse din temele principale ale primei părţi.

Demn de remarcat este felul cum Gheorghe Dumitrescu a reuşit în cadrul ultimei părţi, în fugă, să apropie intonaţiile cîntecului de masă de structura muzicală a primelor două părţi, care sînt de o complexitate incontestabilă. Folosirea ca bază sonoră a unui cîntec de masă pentru construirea unor variaţii corale este de salutat. Însă, în vederea unităţii muzicale a lucrării, am fi dorit, personal, ca autorul să fi reuşit mai de vreme — nu numai în fuga finală — să apropie linia melodică din ultima parte de fizionomia limbajului muzical folosit în primele mişcări. Aceeaşi remarcă o putem face şi la trioul din scherzo. O simplificare a procedeelor folosite în Passacaglie este, desigur, bine venită. Dar, credem că autorul — poate — a mers prea departe cu simplificarea. Nu ştim dacă linia melodică a baritonului se va încadra armonios în ţesutul liniar al întregii lucrări. Audiţia ne va da răspunsul.

Mai sînt de adăugat cîteva cuvinte despre orchestraţie. Gheorghe Dumitrescu a distribuit materialul sonor în aşa măsură, încît instrumentele îşi duc o viaţă interioară destul de personală în cadrul fiecărui grup, iar îmbinarea diferitelor grupe este în aşa fel făcută încît fiecare să aducă un aport în special de ordin coloristic. Cu toate acestea, în orchestraţie predomină procedeul liniar; dublările sînt evitate pe cît posibil. De altfel, gîndirea lineară ce stă la baza lucrării a reclamat această concepţie în orchestraţie.

Prin conţinutul ei contemporan, prin noutatea limbajului, prin valoarea muzicală, incontestabil că Simfonia a II-a de Gheorghe Dumitrescu aduce un aport simfonismului romînesc, constituind totodată o reuşită personală. Putem spune, fără exagerare, că această lucrare este un punct marcant în creaţia lui Gheorghe Dumitrescu şi este chemată să deschidă în evoluţia sa o nouă viziune componistică.

Poemul bucuriei de Dumitru Bughici

de CARMEN PETRA-BASACOPOL

Scris în anul 1961—1962, *Poemul bucuriei*, op. 22, aduce o notă nouă în şirul lucrărilor programatice ale compozitorului — poemele „Filimon Sîrbu", „Evocare — Donca Simo" şi „Simfonia-Poem" —, care zugrăvesc aspecte eroico-dramatice ale luptei poporului, punînd în apoteoză figuri de eroi ai clasei muncitoare. De data aceasta, Poemul, care de fapt este mai de grabă o uvertură simfonică de proporţii mai dezvoltate, nu are un program literar ca bază a desfăşurării muzicale; el cîntă bucuria pentru viaţa nouă a patriei noastre. Entuziasmul stîrnit de măreţele realizări străbate cu putere paginile lucrării, diversele aspecte ale sentimentului de bucurie iradiind, ca într-un foc de artificii, în multiple culori orchestrale.

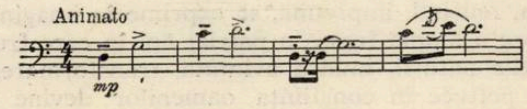
Poemul bucuriei reprezintă rodul impresiilor culese de compozitor din luminoasele meleaguri de astăzi ale regiunii Bacău şi e scris pentru posibilităţile orchestrei acestui oraş. Trebuie relevat tocmai faptul că realizînd o muzică de expresie directă, compozitorul reuşeşte să sugereze o nuanţată gamă emoţională, de la sentimentul delicat şi spumos al voioşiei pînă la caracterul majestuos şi solemn al ideii de triumf. În dezvoltare întîlnim o cantilenă intens lirică, duioasă, în spiritul frazelor prokofieviene şi de asemenea momente dramatice, dar acestea nu fac decît să adîncească, să completeze sentimentul de bucurie, în sensul unităţii dialectice a tuturor fenomenelor vieţii.

Limpezimea tematicii, logica concepţiei muzicale, concizia şi precizia bazei tonale sînt trăsături caracteristice ale lucrării. Elementul folcloric constituie temeiul pentru inventivitatea componistică a poemului, compozitorul făcînd o sinteză a cîntecului popular ţărănesc cu un energic dinamism, cu un ritm vioi şi cu o dezvoltare modal-armonică îndrăzneaţă. Trebuie să remarcăm că acest Poem inspirat de realizările dintr-o anumită regiune, nu se bazează totuşi pe folclorul specific acestei regiuni, ci elementele intonaţionale cu caracter popular din ambele teme (A şi B) sparg limitele unui folclor pur regional, compozitorul folosind alături de tradiţionalul sistem major-minor, modurile naturale şi alternanţele modale caracteristice muzicii romîneşti în genere.

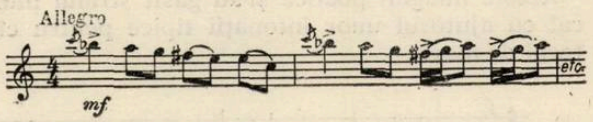
Conceput într-un suflu larg, Poemul se desfăşoară în coordonatele formei de rondo-sonată, în care revenirea cupletului păstrează climatul constant al sentimentului de voioşie, iar dezvoltarea este prilej de intensificare a substanţei emoţionale.

Schematic, forma este A-B-A, dezvoltare A-B-A.

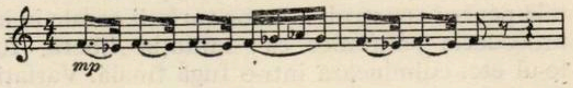
O introducere (animato), a cărei temă ca un semnal de bucium, în depărtare, pregăteşte atmosfera de voioşie a Allegro-ului ulterior. Această temă are o importanţă în ansamblul lucrării, nu numai prin revenirea în dezvoltare ci şi prin faptul că este generatoarea temei B.



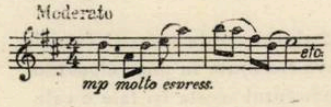
Pe un fond „mecanic" marcat de corni irupe muzica plină de dinamism şi vervă a primei teme, cu un pronunţat caracter dansant amintind de jocurile populare. Modul lidic cu treapta a şaptea coborîtă colorează expresiv linia melodică.



Consecventul începe cu o celulă ritmică inclusă la sfîrşitul antecedentului care prin caracterul pregnant antrenează, atît în expoziţie cît mai ales în dezvoltare, desfăşurarea muzicală.

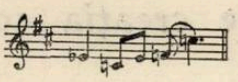


Un travaliu tematic concis joacă rolul de punte spre tema B.

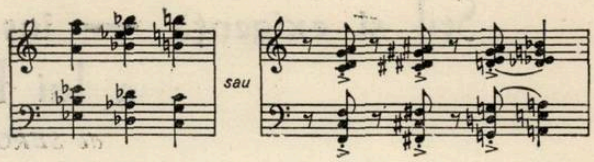


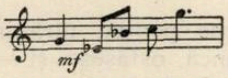
Cantabilă prin excelenţă, această temă diatonică se impune prin lirismul senin creînd un contrast cu tema iniţială cromatică şi jucăuşă. Mişcarea Moderato favorizează desfăşurarea curgătoare a temei expusă la oboi şi însoţită de o contramelodie a fagotului. În cadrul sărbătoresc creat de prima temă, această cantilenă aduce o notă de căldură, apropiindu-ne parcă de sufletul omului nou care se bucură din plin de realizările muncii sale.

Interesantă din punct de vedere psihologic este schimbarea survenită în configuraţia melodică la a doua expunere a temei.

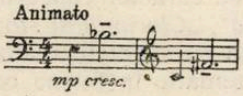


Iar concludentă în acest sens este în dezvoltare



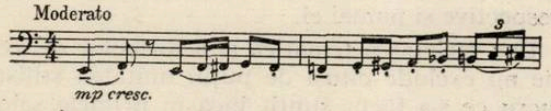


sau semnalul de bucium care devine la începutul dezvoltării mai incisiv, prin lărgirea intervalelor și crearea cvintei micșorate și a cvartei mărite.

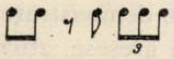


În dezvoltare, care survine după revenirea temei A, fragmente ale ambelor teme precum și elemente din introducere sînt lucrate tematic.

Un element melodic din introducere apare în diferite forme reprezentînd în contextul bucuriei laturile negative care mai împiedică desfășurarea în condiții bune a vieții noi, dar care sînt înfrînte prin voința hotărîtă a harnicilor constructori ai socialismului (tema B și apoi tema A care se deslănțuie în culori vii).



O formulă ritmică, pregnantă — accentuează sensul dramatic al dezvoltării :



Iată o expresivă înlănțuire armonică dintr-un moment al dezvoltării :

Iureșul sonor evoluează în multiple formule ritmico-melodice, creînd o vie pulsație ce sugerează viața nouă, plină de freamăt, năzuințe și împliniri.

Dezvoltarea are un profil bine conturat și tocmai scăderea voită a intensității sonore și ruperea dinamicii, în favoarea unei pagini poetice la sfîrșitul dezvoltării, este bine venită în ansamblul lucrării, deși legătura cu reexpoziția este, din această cauză, mai puțin subliniată. În felul acesta, reexpoziția irupe brusc prin tema întîia, care printr-o creștere gradată atinge un punct culminant („maestoso") — apogeul întregii lucrări. În acest moment într-un amplu aparat orchestral, ambele teme se suprapun, răsunînd triumfal ca un imn festiv, imn al bucuriei și entuziasmului.

Conținutul optimist al lucrării este redat printr-o orchestrație vie, luminoasă. Instrumentele sînt alese în așa fel încît să pună cît mai mult în valoare conținutul expresiv, combinarea lor creînd reflexe de culori vii, sclipitoare.

Larga cantabilitate a temelor, rezultat al autenticității expresiei, trăsătură caracteristică și a altor lucrări ale compozitorului, face ca „Poemul Bucuriei" să-și dăruiască cu generozitate conținutul, fiind accesibil în sensul adevărat al cuvîntului. Cu un convingător mesaj artistic, ideea de izbîndă a forțelor socialismului, „Poemul bucuriei" reprezintă în ansamblul creației noastre o reușită incontestabilă, ducîndu-ne cu gîndul spre viitorul luminos.

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

În cadrul schimburilor de muzicieni dintre Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și uniunile din țările prietene au fost în ultima vreme oaspeți ai țării noastre Elena Stoyn, Aleksandr Mozev (R. P. Bulgaria), Jaromir Nekas, Jaromir Mikula, Michal Karin, Zdenek Kozima, Jiri Vislouzyl (R. S. Cehoslovacă), Jadwiga Lewandowska, Jerzy Mlodziejowski (R. P. Polonă), Iosif Soproni și Istvan Szelenyi (R. P. Ungară).

Din partea Uniunii noastre au plecat Ștefan Niculescu, Alexandru Pașcanu (în R. S. Cehoslovacă), Viorel Cosma, Tudor Ciortea (în R. P. Polonă), Liviu Comes (în R. P. Ungară), Mircea Chiriac, Aurel Giroveanu și Tudor Jarda în U.R.S.S.

Aceste schimburi contribuie la cunoașterea preocupărilor creatoare ale compozitorilor și muzicologilor din țările socialiste.

★

În cadrul Lunii prieteniei romîno-sovietice a avut loc la sediul Uniunii compozitorilor o audiție de muzică sovietică, prezentată de muzicologul Gheorghe Firca. În program au figurat *Sonata* pentru violoncel și pian de D. Kabalevski și Șapte miniaturi pentru orchestră, *Don Quijote* de Kara Karaev.

★

Cu ocazia anului Debussy, Uniunea Compozitorilor a organizat un cenaclu consacrat marelui compozitor francez. Referatul prezentat de Radu Gheciu a fost urmat de interpretarea Preludiilor (caietul II), la pian Silvia Șerbescu.

★

Cenaclului în care s-au discutat problemele creației de muzică simfonică și de cameră i-a urmat un altul, consacrat muzicologiei. În numerele următoare, revista va oglindi discuțiile purtate cu acest prilej.

Stil și exigență — însemnări despre creația corală a lui Radu Paladi

de SERGIU SARCHIZOV

Dacă ne gîndim bine, Radu Paladi e un nume relativ recent în viața noastră muzicală. Creația sa nu excelează printr-o abundență deosebită: timp de doisprezece ani, de pe băncile conservatorului și pînă azi, Radu Paladi dă la iveală nu mai mult de 20—30 de piese corale, cîteva lucrări instrumentale (suita și rondo-ul pentru pian, un cvartet), muzică de film, un oratoriu... Și totuși, ar fi greu să ne închipuim peisajul muzicii noastre de azi fără aceste lucrări, nu multe, însă adînc gravate în memoria celui ce le ascultă.

Nu întîmplător, o bună parte din lucrările sale au fost distinse cu premii la o serie de concursuri naționale și internaționale. Creația lui Radu Paladi a susținut nu odată, cu prestigiu, culorile țării noastre în cadrul festivalurilor internaționale ale tineretului și studenților.

Una din figurile proeminente ale tinerei generații de compozitori romîni, Radu Paladi este — de pe acum — o personalitate aproape deplin conturată. În cele ce urmează vom încerca unele investigații de-a lungul coordonatelor de bază ale creației sale *corale*, domeniu mai puțin discutat în presa noastră, dar nu mai puțin semnificativ pentru gîndirea muzicală a autorului.

Începem prin a reaminti că Radu Paladi a venit în muzica corală după ce se afirmase cu succes într-o serie de lucrări instrumentale. Bun cunoscător al pianului *), compozitorul părea destinat în special creației instrumentale. Se pare însă că ritmul impetuos al vieții din jurul său i-a sugerat și alte modalități de expresie, mai direct eficiente, mai adecvate exprimării nemijlocite a noilor realități. Iată-l, deci, abordînd genul cîntecului de mase. Primele experiențe au însemnat totodată și primele succese. *„Frumoasă ești, patria mea"* și *„Cîntecul prieteniei"*, prezente și azi în repertoriul corurilor noastre, au impresionat încă în 1951 prin sinceritatea expresiei, prin melodica generoasă, de autentic suflu național, prin vigoarea lor ritmică. De altfel, aceste trăsături rămîn — după cum vom vedea — caracteristici permanente ale creației sale.

De atunci, preocupat în primul rînd de perfecționarea continuă a mijloacelor sale de expresie, Radu Paladi — prudent — nu scrie anual mai mult de 2—3 cîntece sau piese corale, în care însă *calitatea* realizării muzicale compensează cu prisosință *numericul*.

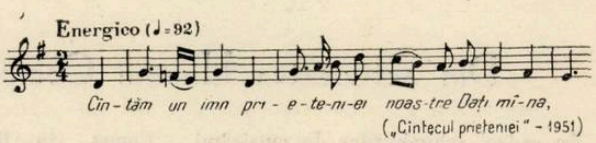
Simpla parcurgere a titlurilor cîntecelor sale demonstrează gama tematică largă pe care o îmbrățișează acestea: găsim aci nu numai piese lirice, ci și cîntece de mase propriu-zise, cîntece și imnuri despre partid, patrie, pace, cucerirea cosmosului, cîntece pentru țărănimea colectivistă, cîntece de muncă, ostășești și — desigur — cîntece de tineret. De la formele structurale cele mai simple, din două sau trei linii melodice, asemenea cîntecului popular (*„Cîntec de dor"*), trecînd prin imn sau cîntec de tip cuplet-refren, și pînă la forme evoluate, cu caracter concertant (*„Flăcăruia"*, *„Dar de nuntă"*, *„Ciocanul și suveica"*), Radu Paladi urmărește cu strictețe realizarea muzicală a conținutului tematic în forma cea mai cuprinzătoare, proprie fiecărui caz în parte. *Individualizarea* procesului de creație constituie, de asemenea, o trăsătură permanentă și de mare valoare, avînd drept rezultat acea senzație de *singular*, pe care o încerci la audierea oricărui cîntec al său, senzație atît de rară — încă — în genul cîntecului de mase. Într-adevăr, greu poți numi măcar două din cîntecele sale, care să fi fost compuse *la fel*, după aceeași „rețetă": fiecare din ele este unic în felul său, fiecăruia îi este propriu ceva, fie chiar și un detaliu, care dă relief personal, nerepetabil, piesei respective și numai ei.

Dar varietatea tematică și a formelor de expresie nu exclude cîtuși de puțin unitatea stilistică, lucru ce s-a făcut simțit încă în primele sale lucrări. Este, poate, aspectul cel mai surprinzător la Radu Paladi: la acea vîrstă, de regulă, sîntem încă *în căutarea* unui stil personal.

Să încercăm demonstrarea celor spuse.

Cred că nu greșesc, afirmînd că trăsătura precumpănitoare a limbajului său muzical trebuie căutată în legătura intimă, organică, cu folclorul romînesc, cu melosul și ritmica populară.

Aceasta se manifestă nu numai în mare, în utilizarea de moduri și intonații specific populare, lucru evident încă în primele sale cîntece,



(„Cîntecul prieteniei" - 1951)

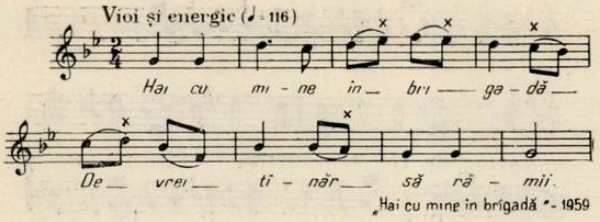
ci mai ales în asimilarea creatoare a unui vast vocabular folcloric, a cărui judicioasă utilizare, fără citat, fără pastișă, duce în cele din urmă la acel limbaj *firesc* (la care rîvnim cu toții, dar pe care-l obțin doar foarte puțini), în care ideea artistică *personală* capătă pecetea autenticului *popular* în cea mai deplină organicitate.

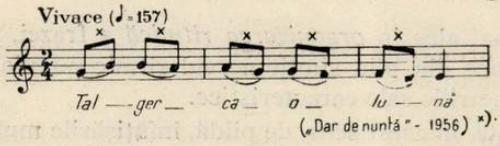
Iată cîteva din elementele acestui limbaj:

1. *Melismatica* bogată, atît de caracteristică melosului popular romînesc, se reflectă în cîntecele lui Radu Paladi sub cele mai variate aspecte. Întîlnim, astfel, nu numai forme de vocalizare ele-

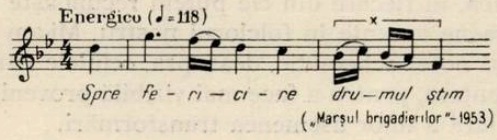
*) — Inainte de a se consacra studiilor de compoziție, Radu Paladi a urmat cursurile clasei de pian

mentară, rezultate din „umplerea" melodică a intervalelor dintre sunete, ca de pildă :

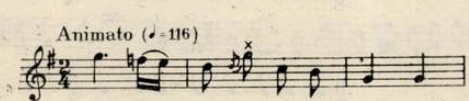


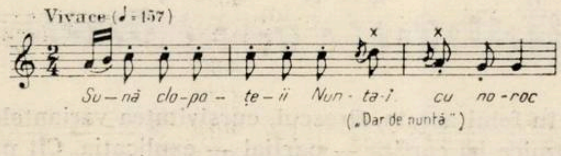


dar și grupuri melismatice cu sens ornamental caracteristic, ca :

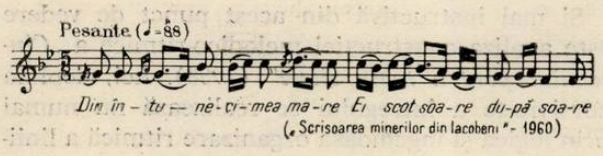


și — mai ales — forme melismatice în genul apogiaturilor scurte, procedeu ce imprimă acea vioiciune proprie multor cîntece ale lui Radu Paladi. Sensul expresiv al acestor apogiaturi devine evident din următoarele exemple :





Utilizarea cu discernămînt a unor asemenea forme de îmbogățire a melosului dă naștere unor linii melodice de o mare plasticitate, în care seva populară pulsează nestingherită :

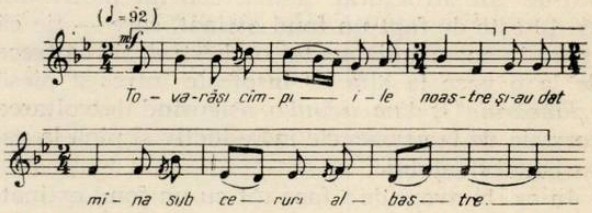


(a se vedea și exemplul nr. 14.)

*) — Prin insistența acestui procedeu, căruia i se mai adaugă și coloratura modală specifică, acestui din urmă fragment i se imprimă și un oarecare iz oriental.

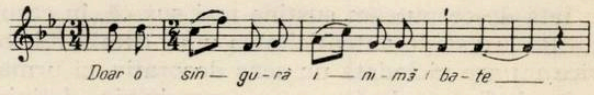
Atragem atenția în special asupra ultimului exemplu, în care intenția inspirată a autorului, de a-și exprima ideea melodică proprie într-un limbaj tipic popular, se realizează într-o perfectă cursivitate și spontaneitate.

Este interesant de urmărit felul în care această remarcabilă îndemînare stilistică, cîștigată în mînuirea elementelor de melodică populară, îl ferește pe compozitor de platitudine într-un gen atît de dificil, ca acela al cîntecului de mase. Iată, de pildă, cîntecul *„Ca o singură inimă"* (1962), al cărui refren începe cu un motiv destul de convențional în fond, după cum se poate constata din exemplul următor. Măiestria autorului reiese însă din modul în care *continuă*, dezvoltă acest prim motiv : consecventul, prin alura, prin firescul, prin *eleganța* liniei sale, alungă impresia de facil, pe care ar putea-o provoca antecedentul (capul de refren).



(Bineînțeles că la prospețimea acestui refren mai concură și alți factori : armonie, factură corală și în special schimbarea metrului în măsura a treia).

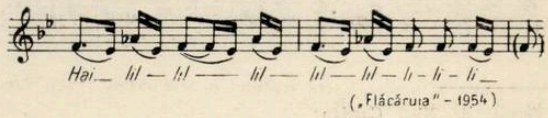
După reluarea, ușor modificată, a primei fraze, refrenul se încheie cu o „codettă", ca o concluzie, de un elan irezistibil :

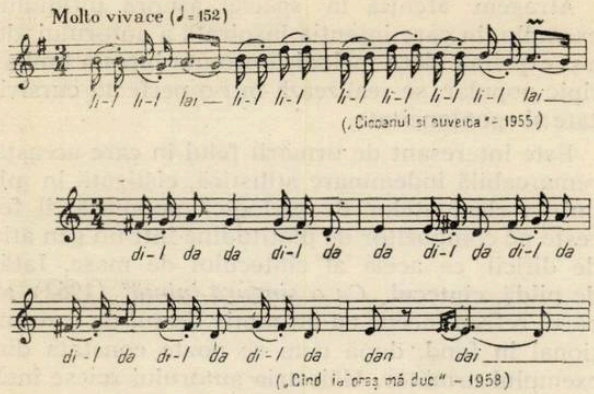


Este ușor de recunoscut aci materialul intonațional din ex. 8 (ideea a 2-a) turnat însă în alte „matrițe", potrivit noului sens expresiv, potrivit locului pe care-l are în frază.

2. Un rol deosebit în melodica lui Radu Paladi îl joacă *riturnelele* de tip popular. Originare din folclorul instrumental și din cîntecele de joc, aceste riturnele sînt de fapt refrene, în care, prin vocalizarea pe anumite silabe tipice, se obțin efecte instrumentale.

Iată cîteva „mostre", care demonstrează nu numai inventivitatea autorului, dar și remarcabila precizie în notarea detaliilor acestor riturnele, atît în ceea ce privește muzica, cît și emisiunea caracteristică silabelor respective :





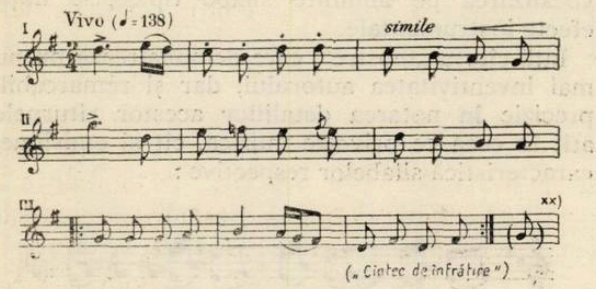
Utilizarea unor asemenea riturnele, în toată autenticitatea lor populară, nu sună însă niciodată a etnografism la Radu Paladi. Nici una din aceste imagini muzicale nu e dată de dragul plasticității ; ele sînt elemente constitutive, organic integrate într-un tot structural. Astfel, scurtul motiv din ex. 10 este de fapt un fond ostinat, care — fie că apare în acompaniamentul orchestral, fie că trece de la o voce la alta — însoțește întreaga piesă (*„Flăcăruia"*), *dinamizînd-o*, asigurînd dezvoltarea acesteia de la germenele introductiv și pînă la paroxismul finalului.

În ex. 11 avem de-a face tot cu un fond ostinat, de astădată însă avînd un rol static : tema se află dedesubt, la vocile bărbătești (*„Bat ciocane mii/ Zi de zi,/ Să clădească vor/ Nouă casă" *)*. Dar neastîmpărul continu al „suveicilor" este atît de sugestiv, degajă atîta optimism și vioiciune, încît sîntem îndreptățiți să vedem în acest motiv din numai patru sunete, desigur, mai mult decît un fond neutru, decorativ.

Riturnela din ex. 12 este însă un adevărat refren, care prin pitorescul său accentuează caracterul satiric al cîntecului.

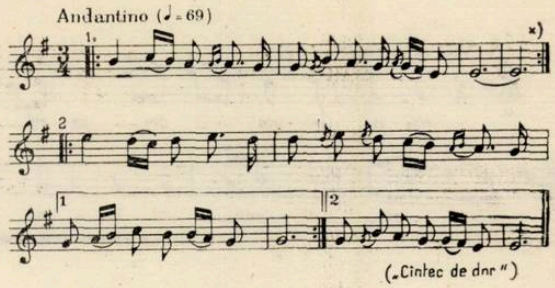
Iată de ce puteam susține mai sus că, în cazul lui Radu Paladi, autenticitatea unor detalii folclorice nu are niciodată un sens decorativ, ci urmărește de fiecare dată un scop expresiv bine definit.

3. Dar nu numai în materialul intonațional trebuie căutat „secretul" limbajului muzical romînesc al lui Radu Paladi. Însăși *construcția* melodiilor sale denotă de foarte multe ori asimilarea profundă, organică, a structurilor populare. Acest lucru devine evident nu numai din examinarea unor cîntece de forme foarte apropiate celor populare, constituite, bunăoară, din linii melodice egale :



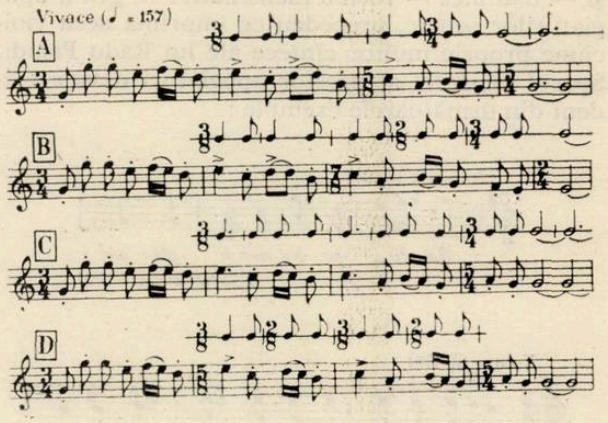
*) Versuri de Nina Cassian

sau inegale (3 și 4 măsuri).



ci mai ales în *organizarea ritmică* a frazei, unde se face din plin simțit nervul ritmic popular, cu asimetriile sale caracteristice.

Iată, în acest sens, de pildă, înfățișările multiple prin care trece, succesiv, tema principală a piesei *„Dar de nuntă"*. Ritmate de fiecare dată diferit, aceste variante pot deruta uneori, la prima vedere, prin schimbarea frecventă a metrului. Cu toate acestea, în fiecare din ele putem recunoaște ușor fenomene curente în folclorul nostru. Mi-am permis să notez schematic, deasupra, celulele ritmice elementare, pentru a face mai vizibilă proveniența populară a unor asemenea transformări,



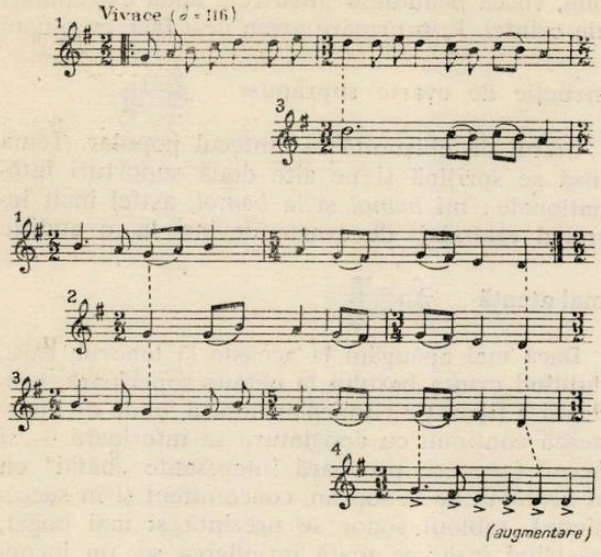
În felul acesta, firescul, cursivitatea variantelor ritmice își capătă — parțial — explicația. Cît privește complexitatea scriiturii, ea nu e decît aparentă, „pe hîrtie" (ca și în cazul cîntecului popular) : ea ține de imperfecțiunea sistemelor noastre de notație și nu dăunează cu nimic vervei scînteietoare a fluxului melodic.

Și mai instructivă din acest punct de vedere este analiza construcției melodico-ritmice a *„Cîntecului pentru toate zilele"* (1958). Aci, deplina cursivitate a întregului se realizează nu numai prin logica și ingenioasa organizare ritmică a linii-

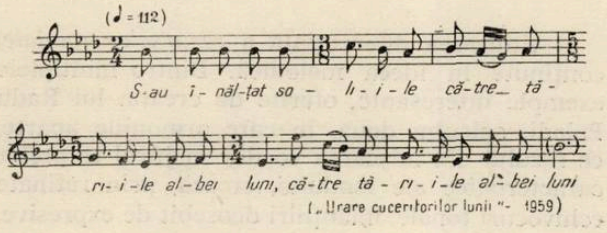
**) Aci, ca și în cîteva din exemplele ce urmează, semnul de repetiție (care nu există în partitură) a fost preferat de autorul acestor rînduri pentru claritatea schemei.

*) Fraza este constituită, de fapt numai din 3 măsuri : nota finală poate fi considerată drept o fermată, cum se întîmplă de cele mai multe ori în cîntecul popular.

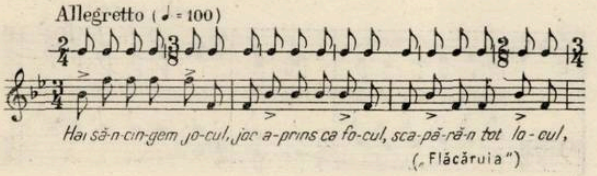
lor melodice, ci şi prin deducerea intonaţională a unei linii dintr-alta :



După cum se vede şi în acest caz, asimetria ritmică, atunci cînd e realizată cu adevărat artistic, nu este decît *un tip superior de simetrie*, cu elemente mai puţin sezisabile, poate, la prima vedere, dar nu mai puţin reale. Numai aşa se poate explica viabilitatea unor construcţii melodico-ritmice de felul acesta, unde cîntul planează nestingherit, pe deasupra oricăror bare de măsură artificiale.

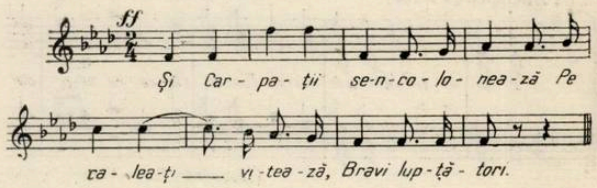


Tot aci trebuie considerate şi acele cazuri, în care asimetria nu este marcată prin schimbarea manifestă a metrului, ci printr-o anume distribuire a accentelor în interiorul măsurii. Obîrşia populară a unor asemenea momente este imediat sezisabilă :

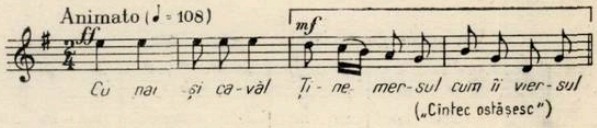


*
* *

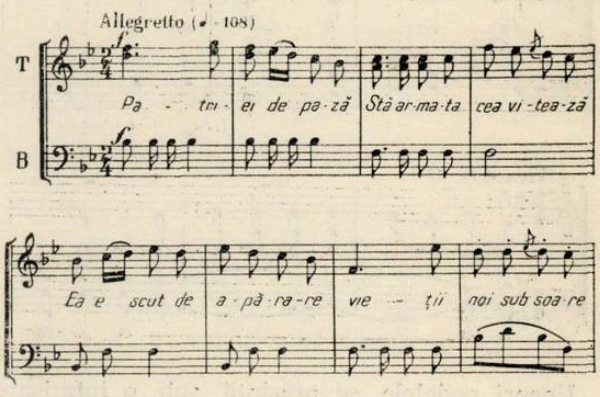
Inepuizabilul tezaur al folclorului ţărănesc constituie şi pentru Radu Paladi o sursă de necontenită împrospătare a paletei sale expresive. Dar nu şi singura, desigur. Astfel, în cîntecul *„Sub flamura lui Octombrie"* (1960), pe versuri de Ion Serebreanu regăsim ecouri ale folclorului muncitoresc, ale cîntecelor din trecutul de luptă al partidului, în deplină concordanţă cu textul *(„Cîntec de luptă din vremile crunte/ Tu cîntec de pace acuma ne eşti" /).*



Pe de altă parte, în cîntecele sale dedicate armatei populare, Radu Paladi utilizează cu succes formule aparţinînd folclorului tipic ostăşesc, ca :



În cîntecul *„Patriei de pază"* (1952), vocea a III-a punctează melodia, susţinînd-o printr-un desen inspirat evident de semnalele de goarnă :



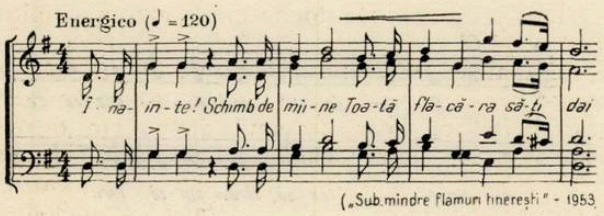
(Mai puţin fericit pare a fi aci textul distribuit pe acest desen : *„Patria mea/ Patria mea/ Te voi apăra/ Viaţa mea/ Viaţa mea/Ţi-o voi închina"*. Prin aceasta însă procedeul nu-şi pierde nicidecum din interes).

Vedem, aşadar, că la Radu Paladi (ca şi, de altfel, la alţi compozitori contemporani) legătura intimă, organică, cu folclorul viu, cu practica muzicală a maselor celor mai largi, s-a dovedit a fi hotărîtoare întru definirea trăsăturilor esenţiale ale personalităţii sale creatoare.

Clădit pe asemenea temelii, limbajul muzical al lui Radu Paladi se arată a fi consecvent şi pe

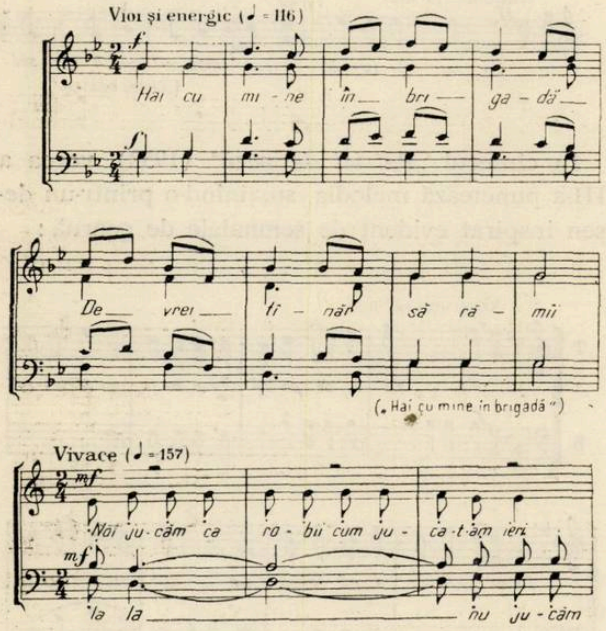
plan armonic-polifonic. Străină oricărei tendințe de alambicare, de complicare nefirească, armonia lui Radu Paladi rămîne clară, viguroasă, eficientă, corespunzînd de fiecare dată, elastic și sensibil, scopului expresiv urmărit.

Astfel, dacă în cîntecele sale de mase, în imnuri și marșuri, compozitorul preferă acorduri placate, înlănțuiri armonice din cele mai simple :

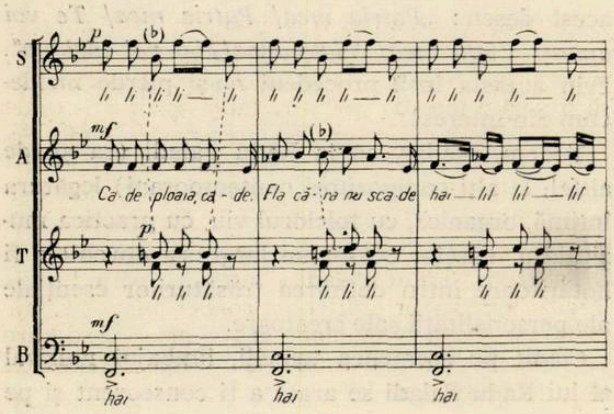


în alte piese, în schimb, rădăcinile populare ale gîndirii sale armonice ies mai limpede la iveală. Este vorba aci de o serie de procedee tipice, ca :

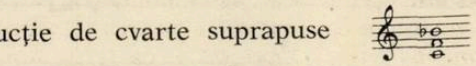
a) *pedale* de tot felul, apropiate în esență isonurilor populare și subliniind culoarea modală a melodiei :



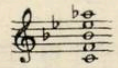
Uneori pedalele se prezintă sub o înfățișare mai complexă. Astfel, în aceeași piesă corală (*„Flăcăruia"*) găsim următorul moment :



Aci melodia de la alto evoluiază între două pedale duble : cvinta *fa — do* la bas și cvinta *si bemol — fa* la sopran. Ultima este o pedală mobilă, vocea pendulînd între cele două extremități ale cvintei. Prin urmare avem de-a face cu o con-

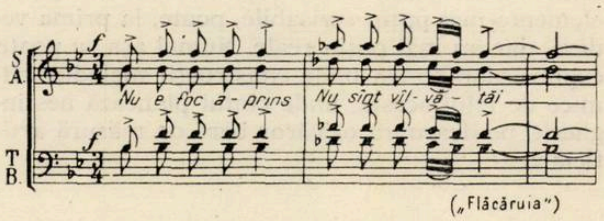
strucție de cvarte suprapuse 

destul de obișnuită în cîntecul popular. Tema însă se sprijină și pe alte două suporturi intonaționale : *mi bemol* și *la bemol*, astfel încît întregul eșafodaj de cvarte devine la o audiție

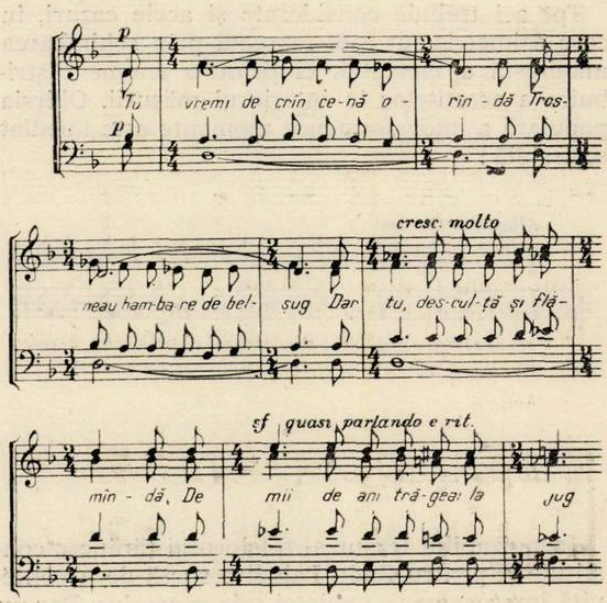
mai atentă 

Dacă mai adăugăm la aceasta și tenorul, care, dublînd cvinta basului la octava superioară, brodează o figurație ritmico-armonică, unde do alternează continuu cu apogiatura sa inferioară — *si becar* (ceea ce provoacă interesante „bătăi" cu *si bemol*-ul de la sopran, concomitent și în succesiune), tabloul sonor se prezintă și mai bogat, păstrînd însă, pe toată întinderea sa, un incontestabil colorit popular.

b) *Paralelisme* la cvintă sau cvartă :

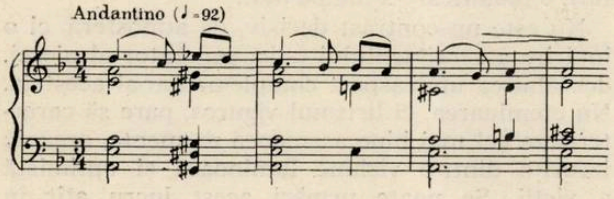


c) Utilizarea diferențiată a *resurselor modale*, conținute în ideea melodică. Dintre multiplele exemple interesante, oferite de creația lui Radu Paladi, spicuim două, în care armoniile aparte, ce rezultă din mișcarea vocilor în jurul treptelor caracteristice ale modului, creează, prin rafinate echivocuri tonale, înlănțuiri deosebit de expresive.

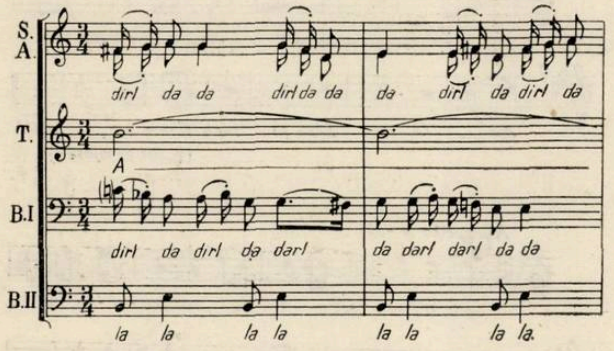


Aci, efectul obținut este rezultatul alăturării, confruntării a *două* moduri de *re: re-mi-fa-sol-la-si bemol-do* și *re-mi bemol-fa-sol bemol-la bemol-si bemol-do.* Merită subliniată atît înțeleapta repartizare a culorii modale după atmosfera textului poetic (cel de-al doilea mod intervine pe versul cu care începe evocarea trecutului: *„În vremi de crîncenă orîndă"*), ca și în admirabila culminație (pe *„De* mii *de ani"*), în care suprapunerea celor două moduri, realizată prin mișcarea paralelă a vocilor — pe pedala *re* (din bas) — duce la un acord aparent de nonă: *re — sol bemol (fa diez) — do — mi.*

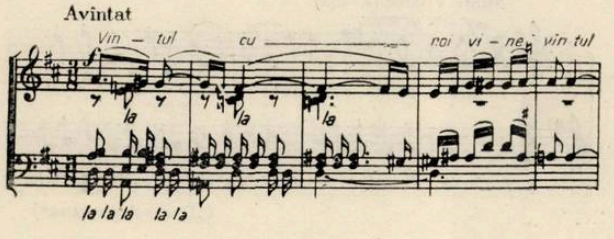
Cel de-al doilea exemplu, extras din *„Cîntecul de leagăn"* (1952) se bazează tot pe un echivoc armonic: *mi bemol* (element constitutiv al scării *la-si bemol-do-re-mi bemol)* este auzit concomitent ca *re diez* la celelalte voci, iar alunecarea paralelă *la-sol diez* și *mi-re diez,* într-un context mai puțin divers, aduce o prospețime armonică de cel mai bun gust:



d) *Polimodalismul* se manifestă la Radu Paladi nu numai în forma discretă, amintită mai sus. Iată un fragment din corul *„Cînd la oraș mă duc"* (citat și cu alt prilej), în care suprapunerea a două moduri pe *mi* (unul cu *fa diez* și *si becar,* celălalt respectiv cu *fa becar* și *si bemol*) se efectuiază ținîndu-se cont de toate asperitățile ce rezultă:



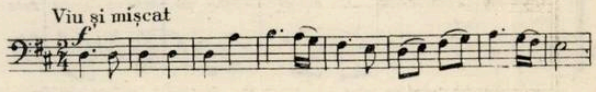
Interesant realizat, printr-un joc de pedale multiple, următorul fragment din *„Cîntec de recoltă"* (1960) trebuie considerat tot ca moment polimodal (dacă nu chiar ca *politonal)*



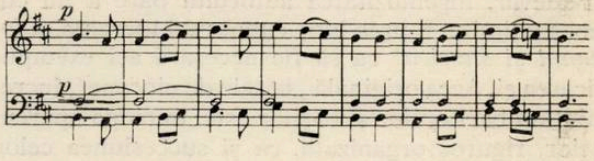
Mînuirea modurilor populare, cu toate consecințele în ceea ce privește armonia și factura coralăpolifonică, este — pe cît se vede — înțeleasă de către compozitor cît se poate de larg. Și este pilduitor acest fapt, mai ales ca o contrapondere față de unele tendințe statice, existente încă în practica componistică de la noi, cînd bogăția modală a folclorului romînesc se văduvește prin utilizarea stereotipă a cîtorva formule intonaționale sau a două-trei cadențe tipice („modale").

Cu toate acestea, și la Radu Paladi trebuie să semnalăm, în unele cazuri izolate, o oarecare necorespondență între limbajul modal (în forme care duc la asociații arhaice) și conținutul de vie actualitate al versurilor. Unul din aceste cazuri a putut fi văzut în ex. 23. Cu tot farmecul melodiei însăși, ca și al „isonurilor" caracteristice care o însoțesc, există o discrepanță surprinzătoare între muzică și cuvintele pe care le poartă: *„Hai cu mine în brigadă/De vrei tînăr să rămîi".*

Un alt caz de natură similară poate fi indicat în *„Cîntecul pentru oastea păcii"* (1955). Inspirat, mobilizator, cîntecul are ca temă principală următoarea frază — plastică, ușor de reținut:



Partea mediană, însă, contrazice oarecum ideea de forță și voioșie voinicească pe care o exprimă cîntecul. Și aceasta nu atît în melodie, cît datorită unei pedale interne (un adevărat *ison*), care ține în loc mișcarea, paralizează elanul:

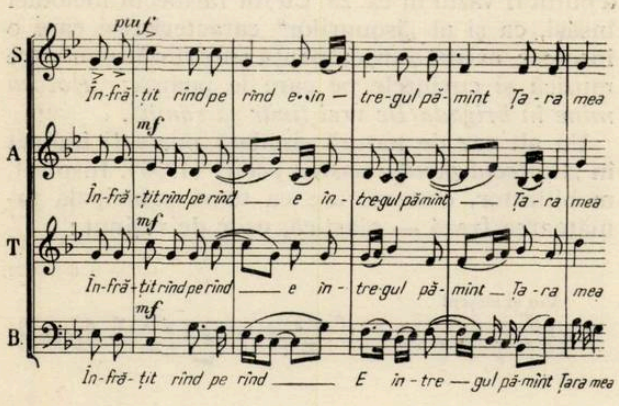


Nu trebuie înțeles de aci cum că *orice* pedală are un asemenea efect. Dar așa cum este utilizată aci, pedala-ison nu se integrează organic sferei expresive a piesei. Și e păcat, pentru un cîntec de altfel bun și util!

★

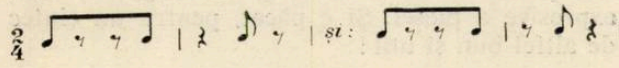
Chiar și cel ce nu ar fi cunoscut pînă în prezent creația corală a lui Radu Paladi, ar putea, din simpla parcurgere a exemplelor citate pînă aci, să-și facă o idee despre varietatea scriiturii corale întrebuințată de autor. Și într-adevăr, Radu Paladi a știut să deschidă o pagină nouă și interesantă în tradiția bogată a acestui gen la noi. Preluînd creator o tradiție glorios ilustrată de nume ca: I. Vidu, G. Cucu, M. Jora, I. Chirescu, S. Dragoi etc., Radu Paladi continuă opera lor de lărgire a repertoriului coral *concertant* — a cappella sau cu acompaniament — prin piese care să stea, în toate privințele, la nivelul creației romînești de alte genuri.

Mai puțin înclinat, pe cît se pare, spre complexitatea unui stil polifonic riguros, Radu Paladi preferă în lucrările sale o scriitură armonică omofonă, care însă, prin varietatea, prin ingeniozitatea facturii întrebuințate în fiecare caz compensează din plin această — relativă — unilateralitate. Interesul melodic al fiecărei voci este un obiectiv urmărit de compozitor cu cea mai mare consecvență. Chiar și în cîntecele de cea mai simplă structură, se face evidentă această tendință. E suficient un exemplu. În cîntecul *„Ca o singură inimă"* *), după o primă expunere (la unison, iar apoi în acorduri placate) a frazei principale, la reluare, fiecare voce capătă un contur cu totul independent, fără ca întregul să sufere :



E o treptată antrenare a tuturor, pe rînd, la bucuria generală.

De un mare interes, în lucrările sale concertante, este organizarea suportului ritmic. Aci, într-adevăr, ingeniozitatea autorului pare a nu cunoaște limite. E prea bine cunoscută lucrarea *„Ciocanul și suveica"* ca să fie necesară aci exemplificarea ei. Acea originală „bătaie de ciocane", încredințată baritonilor și bașilor este, în ciuda aparențelor, riguros organizată, ca și succesiunea celor două formule ritmice



în acompaniamentul părții mijlocii din *„Dar de nuntă"*. În aceeași ordine de idei poate fi examinat și exemplul 30, citat cu alt prilej. De altfel, *„Cîntecul de recoltă"* mai prezintă și alte interesante momente, în care bogăția țesăturii ritmice capătă chiar forme de *poliritmie.*

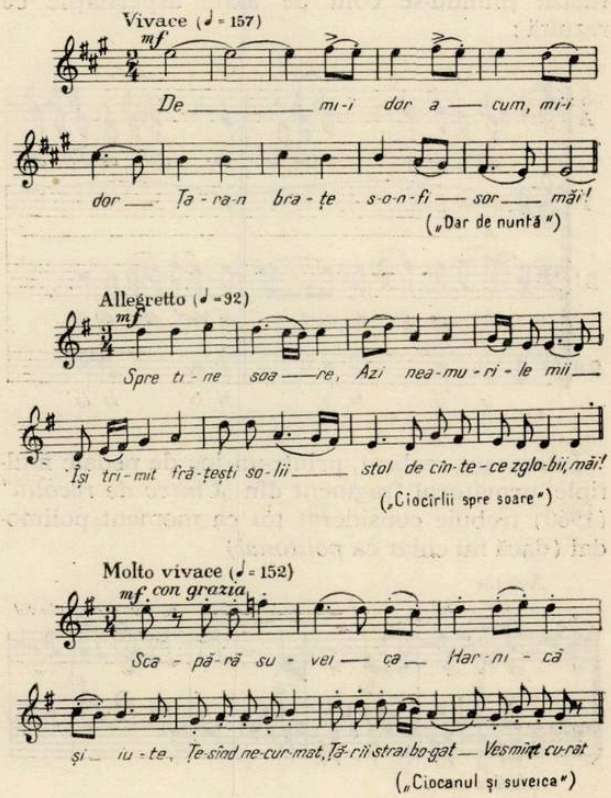
Toate aceste rafinamente de scriitură nu sînt, desigur, tocmai ușoare în execuția corală. Efortul depus spre însușirea lor este însă pe de-a întregul răsplătit de rezultatele artistice obținute. De altfel, este cazul și al unei bune părți din muzica modernă instrumentală și orchestrală : e normal ca noi valori de conținut și expresie să aducă — uneori — și un grad sporit de complexitate față de repertoriul tradițional.

★

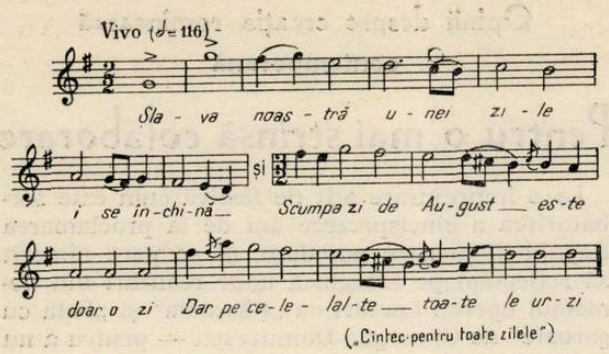
Personalitatea creatoare a lui Radu Paladi prezintă fețe multiple și greșit ar fi să vedem în el doar un iscusit autor de piese de virtuozitate corală. Tot atît de personal se dovedește a fi și în cîntece de mase, imnuri, deși scrise cu mijloace cu totul diferite.

Mai există însă un domeniu de expresie, mai puțin bănuit, poate, dar care echilibrează perfect vioiciunea, jocul avîntat, acel „zbor de ciocîrlii spre soare", care caracterizează o bună parte din creația sa. Este vorba de *lirism,* prezent nu numai în coruri ca *„Frumoasă ești, patria mea"*, *„Cîntec de leagăn"* sau *„Pleacă turmele"*, menținute în întregime pe plan liric, ci și în piesele cu caracter mișcat, unde elementul liric se desfășoară în secțiuni mediane contrastante, de cele mai multe ori fără o modificare a tempo-ului.

Nu este un contrast decisiv, de atmosferă, ci o întărire a sentimentului unic, generator al piesei, dezvăluirea unui aspect complementar al acesteia. Nu efeminarea, ci lirismul viguros, pare să caracterizeze cel mai bine asemenea momente, organic izvorîte dintr-o viziune luminoasă și optimistă a vieții. Se poate urmări acest lucru atît în *„Dar de nuntă"*, cît și în *„Ciocîrlii spre soare"*, în *„Ciocanul și suveica"* sau în *„Cîntec pentru toate zilele"*. Cu toată individualitatea artistică, bine conturată, a fiecărei piese, se desprinde — impresionant — din aceste inflexiuni lirice și ceva comun, care le înrudește și le conferă tot farmecul.



*) pe versuri de Veronica Porumbacu



Avem de-a face aci nu atît cu întîmplătoare şi cu totul izolate apropieri exterioare, cît mai curînd cu scrisul personal al autorului, un aspect al *stilului* acestuia.

★

Radu Paladi este, după cum spuneam la început, un compozitor tînăr, deşi cu o artă matură. Aceasta înseamnă că mai avem de aşteptat de la el multe lucruri noi şi interesante în viitor. Unele aspecte inedite, foarte posibil precursoare ale unei etape noi în creaţia sa, au şi început să se contureze în cele mai recente cîntece ale sale (cum ar fi *„Frîngeţi spada"* sau *„Salva Aurorei")*, însă orice generalizări, orice concluzii ar fi — în acest caz — pripite.

De altfel rîndurile de faţă nici nu au avut un asemenea scop. În ceea ce mă priveşte am căutat insistent să evit tot ce ar putea semăna cu o catalogare definitivă a trăsăturilor stilistice ale lui Radu Paladi, considerînd prematur acest lucru atît timp cît autorul este încă în plină desfăşurare a forţelor sale creatoare, departe de vîrsta la care să nu mai poată surprinde.

Mult mai importantă îmi apare necesitatea unei cunoaşteri mai temeinice, multilaterale, a lucrărilor sale, a căror răspîndire în viaţa noastră muzicală nu este încă pe măsura valorii lor reale. De aci, din această ignorare a particularităţilor mai profunde de structură şi stil, provine timiditatea celor mai mulţi dirijori de coruri în faţa unora din piesele lui Radu Paladi, ca şi exagerarea superficială a complexităţilor de scriitură. Toate acestea constituie încă un serios impediment pentru difuzarea pe scară largă a creaţiei corale a unuia din cei mai valoroşi şi personali compozitori ai noştri.

În acest sens trebuie înţeles rostul acestei sumare excursii de-a lungul creaţiei corale a lui Radu Paladi, excursie ce, firește, nu epuizează problemele şi nu năzuieşte decît a trezi interesul cititorilor, prin zăbovirea asupra unor aspecte, poate, mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin interesante şi semnificative.

Cîntece în cinstea celei de a XV-a aniversări a R.P.R.

Recent, în vitrinele magazinelor de muzică a apărut un volum de coruri, dedicat celei de-a XV-a aniversări a R.P.R.

Realizată în bune condiţiuni grafice, publicaţia cuprinde cîteva cîntece cunoscute şi un număr mai mare de piese noi, selecţionate cu competenţă. Editura Muzicală răspunde astfel cerinţelor formaţiunilor profesioniste şi de amatori, cercurilor largi de oameni ai muncii, care cîntă realitatea marilor transformări ale zilelor noastre.

Volumul cuprinde cîntece despre patrie, despre partid, cîntece de prietenie, de pace, de tineret, de muncă, cîntece ale naţionalităţilor conlocuitoare. Versurile care au inspirat pe compozitori oglindesc preocupările celor care construiesc socialismul în patria noastră.

Caracterul festiv al volumului apare de la primele pagini, care cuprind „Imnul de Stat" de Matei Socor şi „Republică măreaţă vatră" de Ion Chirescu.

Alături de ele se află „Azi cîntă marile furnale" de Sabin Drăgoi, „Cîntec pentru pace" de Mauriciu Vescan şi „Te cînt, partid" de Mircea Neagu. Toate acestea sînt lucrări cunoscute şi larg răspîndite, — s-ar putea spune clasice în literatura cîntecului de mase. Restul pieselor sînt noi, necîntate.

În legătură cu acestea din urmă ne întrebăm : oare vor rezista ele criticului sever şi exigent — masele ?

Colecţia include mai multe genuri de cîntece : cîntecul de mase propriu zis, — marşul /imnul/, cîntecul popular prelucrat sau inspirat din folclor şi cîntecul liric, cu sau fără elemente populare. Dintre toate, prin primejdia ce pîndeşte pe compozitor de a cădea în banalitate sau pastişe, primul gen prezintă cea mai mare dificultate. Un marş bun trebuie să aibă o melodie inspirată, bine construită, pe un text mobilizator, apoi o armonie corală accesibilă şi totodată originală şi un mers firesc al vocilor.

Că „Republică măreaţă vatră" de Ion Chirescu întruneşte toate condiţiile o dovedeşte faptul că azi, după aproape un deceniu de la apariţie, piesa se cîntă cu acelaşi entuziasm.

Colectivul redacţional a avut desigur în vedere calităţile deosebite ale cîntecelor „Partidul ne conduce" de Marin Constantin, „Ceferiştii" de Sergiu Sarchizov, „Slavă ţie Patrie iubită" de Aurel Popa, „Veghez" de Constantin Arvinte, toate marşuri, pe texte mobilizatoare, cu melodii pregnante, realizate la un bun nivel de scriitură corală. De altfel, cîntecul lui Marin Constantin şi-a făcut examenul în vară la Festivalul Mondial al Tineretului şi studenţilor de la Helsinki, în vara anului 1962 cu care prilej a fost însuşit de mulţi delegaţi străini şi romîni. Îl caracterizează o melodie

tinerească, vioaie, bine ritmată şi foarte accesibilă, îmbrăcată într-un veşmînt armonic adecvat.

„Veghez" (cîntec ostăşesc) de Constantin Arvinte are incontestabile calităţi melodice. Dar compozitorul a utilizat un text plin de locuri comune şi stîngăcii de rimă şi ritm /poet N. Dumbravă/, care au împiedicat întrucîtva reuşita cîntecului.

„Veniţi sub stindardele vieţii" de Radu Paladi, pe versuri de Maria Banuş, excelent construit, este un exemplu de echilibru între muzică şi textul poetic. Acest cîntec, însă, din cauza dificultăţilor ţesăturii vocale, este destinat exclusiv formaţiilor profesioniste.

Colecţia mai cuprinde o serie de prelucrări şi piese inspirate din muzica populară. „Cîntă, cîntă-mi ceteră" versuri şi muzică de Teodor Bratu, este un cîntec de muncă, bazat pe o melodie populară. Autorul a folosit o armonie transparentă, elemente polifonice şi o tratare modală expresivă.

Cîntecul „Să-nflorim Republica" de Ion Vintilă, pe versuri din folclorul nou, este o prelucrare a unei melodii populare plină de prospeţime. Atît evoluţia liniei melodice cît şi armonia ridică unele probleme de realizare. Scriitura din punct de vedere coral lasă, însă, de dorit. Vocile se află adesea în registre dificile, la distanţe mari unele de altele iar prezenţa pauzelor pe mai multe măsuri e nejustificată, întrerupînd nefiresc ideea muzicală. Aceasta ne aminteşte de lucrările corale scrise la repezeală de unii compozitori care pierd din vedere răspunderea faţă de un astfel de travaliu. Unora li se pare că 2—3 strofe în aparenţă axate pe actualitate şi o melodie armonizată în grabă corespunde exigenţelor cîntecului de masă.

Printre cele mai bune cîntece lirice de mase subliniem „Strofe pentru Republică" de Diamandi Gheciu şi „Partidul" de Tiberiu Olah. Odată cu versurile originale şi inspirate ale lui Florin Mugur, muzica lui Diamandi Gheciu întruneşte toate calităţile unei realizări corale deosebite. Conducerea vocilor, echilibrul ansamblului, justa înţelegere a necesităţilor de scriitură vocală au stat la baza concepţiei compozitorului. Caracterul modal, folosirea expresivă a armoniilor şi momentelor polifonice contribuie la valoarea piesei.

De asemenea, „Ţara" de Hilda Jerea pe versuri de Veronica Porumbacu şi „O mîndrie am pe lume" de Vasile Timiş pe versuri de Constantin Cîrjan, sînt realizări corale de un nivel ridicat.

Caetul de coruri cuprinde lucrări în cea mai mare parte valoroase, care vor intra în repertoriul formaţiilor profesioniste şi vor fi preluate de formaţiile de amatori. Prin tipărirea acestei colecţii Editura Muzicală a îndeplinit cu succes o sarcină de seamă pe linia educării artistice a maselor.

ALEXANDRU ŞUMSKI

Opinii despre creaţia românească contemporană

Pentru o mai strînsă colaborare

La o împrejurare atît de festivă cum este sărbătorirea a cincisprezece ani de la proclamarea Republicii noastre populare, ni se pare nimerit să reflectăm pe marginea unor realizări din domeniul operei. Lucrări ca „Răscoala" şi „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu — pentru a nu vorbi decît de cele mai cunoscute nouă întrucît am participat la prezentarea lor ca interpreţi — stau mărturie pentru strădania compozitorilor de a croi un drum nou genului şi care să răspundă exigenţelor actuale ale artei noastre. Sînt realizări meritorii, ce stau departe de convenţionalismul, să-i spunem clasic, al operei, lucrări inspirate din lupta poporului pentru libertate şi progres.

Socotim ca o datorie de onoare promovarea creaţiei noi româneşti. Noi punem în joc posibilităţile vocale şi scenice, elanul şi dragostea noastră de muncă în scopul ca această creaţie să fie cît mai iubită de publicul ce frecventează spectacolele de operă. Ne străduim în acelaşi timp ca să aducem la operă noul public pentru a cunoaşte aceste lucrări atît de importante în revoluţia culturală şi în educaţia tineretului în spirit socialist.

În cadrul răspunderilor ce ne incumbă şi ajutaţi de ideologia marxist-leninistă, am urmărit necontenit ca, însăşi în operele din marele repertoriu clasic, să întruchipăm personajele în spiritul concepţiei noastre ştiinţifice despre adevărul artistic.

Aşa pentru a mă referi, concret, la unele personaje, deosebit de familiare marelui public — pe *Mimi* de pildă, din Boema, am căutat să o înfăţişez nu ca pe o midinetă frivolă ci ca pe o fiinţă vie care, victimă a mizeriei, a societăţii burgheze în mijlocul căreia e silită să-şi ducă viaţa, sfîrşeşte prin a se îmbolnăvi, mergînd către desnodămîntul tragic şi inevitabil, tragedia ei subliniind tarele societăţii şi ale epocii respective.

Tot astfel pe Nedda din „Paiaţe" nu am văzut-o ca pe o femeie uşuratecă ci de asemenea ca pe o victimă o societăţii exploatatoare în care este obligată să trăiască. Tragedia acestei fiinţe este pusă în contrast cu atît mai puternic de realităţile noastre socialiste, cu cît în viaţa cea nouă, asemenea lucruri nu se mai pot petrece.

Dacă acest punct de vedere este valabil pentru personajele din opera clasică, atunci cu atît mai mult avem datoria să conturăm cu putere eroii pozitivi şi negativi din operele compozitorilor noştri, să luptăm ca aceştia să trăiască pe scenă, să fie cît mai veridici, mai apropiaţi de viaţă. Părerea mea este că efortul artiştilor în acest sens nu e lipsit de succese. Pentru a fixa ideile mă voi referi la experienţa făcută cu personajul principal din opera „Fata cu garoafe". Creind-o scenic am urmărit s-o înfăţişez ca pe o luptătoare plină de elan, de vigoare şi tenacitate, ataşată puternic cauzei clasei muncitoare şi pătrunsă de

misiunea şi rolul ei. M-am silit permanent s-o raportez la aceste coordonate. Am prezentat-o ca pe o fată plină de poezie, de feminitate, de o perfectă moralitate. Educată în spirit partinic ea are dezvoltată conştiinţa de clasă, consacrîndu-se cu toată dăruirea pentru triumful clasei muncitoare. Acest rol al fetei luptătoare care trebuie trecut prin prisma bogăţiei sufleteşti a oamenilor de azi, reclamă o mare energie, cu atît mai mare cu cît are puţin de cîntat, în fiecare act. Fata îşi dă seama de importanţa ei în această luptă şi trebuie să releve în conştiinţa spectatorilor complexitatea însuşirilor sufleteşti ale eroinei. În legătură cu acestea voi arăta că, în final de pildă, interpreta trebuie să înfăţişeze într-un timp minim, cu mijloace actoriceşti eficiente, nu durerea morţii prin împuşcare, ci durerea că se desparte de victorie în momentul suprem — sentiment împletit, de asemenea, cu durerea despărţirii de iubitul pe care l-a găsit şi că nu va mai participa la izbînda finală. Ori, trebuie arătat că cele cîteva minute acordate eroinei în acest tablou sînt insuficiente pentru desfăşurarea unui asemenea final.

În legătură cu „Fata cu garoafe" este de subliniat însă că talentul şi posibilităţile largi de expresie de care dispune compozitorul Gheorghe Dumitrescu se valorifică din plin în monologuri şi duete. Aşa de exemplu monologul bătrînului /Moş Pandele/ este foarte frumos tratat. Compozitorul i-a dat o linie muzicală bine realizată din punct de vedere al dramaturgiei de operă. La fel de bine este realizat şi duetul eroic dintre „Fata cu garoafe" şi Ştefan. Personal îmi exprim însă convingerea că, autorul, bun cunoscător al cîntecelor poporului, atacă totuşi duetul fără a exploata din plin largile posibilităţi pe care folclorul nostru i le oferă. Compozitorul ar fi putut folosi în chip mai eficient frumoasele posibilităţi vocale şi interpretative ale cîntăreţilor Herlea şi Konya — ceea ce ar fi fost în avantajul operei. La fel despre personajul „Mama Domnica" se poate spune că este slab conturat, în apariţii scurte, mici.

O altă problemă pe care am dori să o ridicăm este aceea a insistenţelor scriiturii muzicale pe registrul acut al cîntăreţilor şi care duce, fără îndoială — nu ocolim cuvîntul — la distrugerea vocii acestora. Corzile vocale, cum bine se ştie, au regimul şi rezistenţa lor. Ele nu pot fi lovite mereu în acelaşi loc, fără a fi congestionate, grav obosite — în cazul cel mai uşor.

Pentru a vorbi la concret, ne vom referi iarăşi, la experienţa noastră. Duetul dintre „Fata cu garoafe" şi Ştefan este foarte bine plasat ca ideie : eroic şi fără dulcegării. Dar se cerea o foarte documentată cercetare a ţesăturii vocale a cîntăreţilor. Se putea foarte bine scrie cu un semiton mai jos — ceea ce nu ar mai fi reprezentat nici un pericol. Ori, ţesătura este dificilă. Trebuie ţinut seama de faptul că interpreta nu se manifestă numai vocal. Ea se mişcă, joacă — de unde pierderea aerului, căci nu i se acordă respiraţiile necesare. În chipul acesta cîntul său nu merge în cursul... apei, ca să ne exprimăm astfel, ci împotriva lui, cu simţitoare dificultăţi. Toate acestea sînt, desigur, în viitor remediabile.

Compozitorul apare însă un maestru indiscutabil în coruri. Aşa de exemplu în tabloul I din actul IV a ştiut să zugrăvească minunat insurecţia armată. Într-un timp foarte scurt reuşeşte să întruchipeze — folosind un cîntec pregnant cu caracter de masă şi făcînd o sudură deplină între ilegalistul Lazăr care conduce mişcarea şi masa muncitorilor — starea de fapt existentă la acea epocă, eroismul şi elanul luptătorilor conduşi şi îndrumaţi de partid. Tot atît de bine şi convingător apar în tabloul al II-lea din acelaşi act, eliberarea deţinuţilor, regruparea muncitorilor în clipa victoriei şi întîlnirea cu ostaşii sovietici.

La fel şi în „Răscoala" accentul principal cade pe corul ţăranilor, excepţional de expresiv şi bine lucrat. În „Răscoala" sînt de semnalat însă unele nepotriviri de alt ordin. În această operă personajul Gherghina este prezentat ca o nebună, prin gura căreia se spun adevăruri şi se fac proorociri — procedeul clasic folosit de Musorgski şi alţi compozitori. S-ar fi putut credem scoate mai bine în evidenţă că această femeie este victima societăţii. Apoi, cînd conacul este în flăcări şi revolta în toi, Gherghina, nebuna, este adusă pe primul plan. Împuşcată din întîmplare, de un boer, ea cade. Înainte de a muri, nebuna devine... lucidă, proferînd cuvintele „am învins". Sînt lipsuri care puteau fi evitate. Este de arătat totodată, ca un fapt deosebit de pozitiv, că faţă de „Răscoala", „Fata cu garoafe" reprezintă un mare pas înainte.

Credem că toate aceste însemnări duc la concluzia necesităţii unei cît mai strînse colaborări dintre creatori şi purtătorii de cuvînt ai acestora, interpreţii. Rezultatele ar fi, credem, dintre cele mai pozitive. Istoria muzicii este plină de asemenea colaborări dovedite deosebit de rodnice. Dacă un Beethoven nu s-a sfiit să se consulte totdeauna cu violonistul Schupanzig, Brahms cu Joachim, Puccini cu Darclée şi Ravel cu Hélène Jourdan-Mohrange — de ce nu ar face-o oare şi compozitorii noştri ?

În altă ordine de idei doresc să exprim sugestia că o operă de semnificaţia politică şi istorică a „Fetei cu garoafe", atît de apropiată de zilele noastre şi în care o seamă de oameni ai muncii, care au trăit momentul Eliberării, se pot regăsi, prin mijlocirea noastră, pe scenă, poate fi reprezentată anume pentru ei, ca, de altfel şi pentru şcolari, studenţi şi militari. Sălile pline au constituit şi vor constitui totdeauna o puternică încurajare, un viguros imbold în munca artistică atît a autorilor cît şi a interpreţilor. Ne exprimăm de asemeni dorinţa ca să fim invitaţi la cenaclele Uniunii Compozitorilor unde lucrările sînt discutate şi unde am avea prilejul să ne spunem şi noi, interpreţii, cuvîntul.

TEODORA LUCACIU

Creaţia romînească pe diverse meridiane

Creaţia noastră muzicală, care a luat un mare avînt după eliberare, a început să fie larg cunoscută şi preţuită şi peste hotare. Un număr însemnat de lucrări muzicale romîneşti, de diverse genuri, au fost programate în concerte şi emisiuni raidofonice sau imprimate pe discuri în multe colţuri ale lumii. Un prim exemplu edificator: în anul 1957 s-au executat lucrări romîneşti în Anglia, Argentina, Austria, Belgia, Franţa, Grecia, Islanda, Iran, Italia, Olanda, R. D. Germană, R. P. Bulgaria, R. P. F. Iugoslavia, R. S. Cehoslovaca, R. P. Polonă, R. P. Ungaria, U.R.S.S., S.U.A.

Pînă în 1950, numele cel mai des întîlnit pe afişele de concert era acela al lui George Enescu Cele două *Rapsodii romîne*, cu precădere prima (în la major), sînt nelipsite din repertoriul marilor formaţii. Curînd după aceasta se vor executa şi alte lucrări de Enescu — printre care opera „Oedip" la „Théâtre de la Monnaie" din Bruxelles — şi totodată vor intra în circulaţia mondială şi alte nume de compozitori romîni. Între anii 1948-1952 la Viena, Varşovia, Krakovia, Gdansk, Budapesta, Sofia, Belgrad, Liubliana au fost interpretate trei dansuri de Sabin Drăgoi, două dansuri din Suita III de Ion Dumitrescu, „Michelangello" şi poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn.

La Praga, în 1953, orchestra Filarmonicii de Stat, sub bagheta lui George Georgescu, a prezentat în primă audiţie „Dansurile romîneşti de Paul Constantinescu. „Lucrarea se caracterizează printr-un ritm şi colorit deosebit de bogat — scria revista *Hudebni Rozhledy* (1953), nr. 2 — un temperament viu, şi o mare măiestrie a formei". În acelaşi an, cu prilejul unei seri de muzică romînească la Moscova, criticul Ivan Martînov a conferenţiat despre creaţia noastră.

Dansurile romîneşti de Theodor Rogalski au fost prezentate în 1954 la Moscova, în concertul simfonic condus de George Georgescu. Acestea — scria V. Kriukov în *Sovietskaia Kultura* nr. 109 (1954) — „se remarcă prin prospeţimea ritmului, prin splendoarea melodiei îmbibată de folclor, prin coloritul instrumentaţiei". Turneul Filarmonicii de Stat „George Enescu" în 1955 la Praga, Marianske-Lazne, Brno, Gottwaldov, Bratislava şi Kosice a dus pe meleagurile cehoslovace ecoul muzicii romîneşti, reprezentată prin *Rapsodia I* şi *Simfonia I* de George Enescu, suita *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora şi suita *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu. Caracterizînd *Simfonia I* de Enescu drept o „strălucită muzică, plină de avînt şi de substanţă", *Liudovo demokracie* din 22 septembrie 1955 arăta: „Partea I-a clocoteşte de forţă creatoare şi e de o frumuseţe grandioasă. Partea mediană, Lento, e construită pe melodii expresive care din întuneric şi tristeţe răsbat la lumină. Cea mai impetuoasă rămîne partea III-a a cărei tensiune interioară atinge punctul culminant al lucrării". Cît priveşte suita *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora, ziarul *Rude Pravo* din 25 septembrie 1955 remarca: „lucrarea captivează prin spontaneitate şi vigoare".

Un concert de muzică romînească, cuprinzînd lucrări de Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Alfred Mendelsohn şi Zeno Vancea, a avut loc la Milano în 1955. Cunoscutul critic Benjamino Dal Fabbro publică pe marginea acestui concert, un elogios articol observînd cu justeţe: „asemenea compoziţii aparţin unui climat de cultură cu totul diferit de al nostru... ele dovedesc o orientare artistică comună a celor patru muzicieni, care apar totodată, prin aceste lucrări, cu o individualitate bine conturată".

Autorul articolului a analizat amănunţit *Brîul* de Paul Constantinescu („strălucită elaborare a elementelor melodice şi ritmice, în timp ce timbrele instrumentale au fost tratate cu o originală şi variată paletă coloristică"), *Prăbuşirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn (lucrare „de o largă concepţie" şi de un „mare efect instrumental"), *Petrecere populară* de Sabin Drăgoi (lucrare scrisă „cu graţie atît în concepţie cît şi în realizare, renunţînd la orice interjecţie, la orice exagerare ritmică") şi *Simfonietta* de Zeno Vancea (pe care îl socoteşte „un muzician suplu şi matur"; „această lucrare a fost primită cu vii aplauze din partea publicului").

In capitala Uniunii Sovietice creaţia noastră simfonică se bucură de o vie popularitate. O audiţie pe benzi de magnetofon, în 1957, la Casa Centrală a Uniunii Compozitorilor, însoţită de ample explicaţii ale muzicologului Ivan Martinov, a făcut cunoscute noi lucrări de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Mihali Jora, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Anatol Vieru. La Varşovia, Filarmonica de Stat a aniversat printr-un concert festiv împlinirea a 75 de ani de la naşterea lui George Enescu iar orchestra din Bristol (Anglia) a interpretat Simfonia I-a, lucrare care s-a bucurat de un succes atît de puternic încît orchestra a trebuit să biseze finalul.

Anul 1958 a marcat o şi mai largă răspîndire a lucrărilor noastre simfonice peste hotare. Ziarul *El Popular* nr. 51 (1958) din Montevideo, a publicat un substanţial interviu al muzicianului F. J. Musetti, relevînd muzica simfonică a lui Dumitru Capoianu, Ion Dumitrescu, George Enescu, Ludovic Feldman, Tiberiu Olah şi Aurel Stroe. La Paris orchestra Societăţii Conservatorului a interpretat *Rapsodia* I-a de Enescu iar la *École Normale* s-a executat concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu. Cu ocazia unui concert dirijat de George Georgescu la Florenţa, *Rapsodia* de Enescu a produs publicului italian o impresie de neuitat. La Copenhaga orchestra simfonică a interpretat de asemenea lucrări de Enescu.

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР
СОЮЗ СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВ ДРУЖБЫ И КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО «СССР — РУМЫНИЯ»

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ КОМПОЗИТОРОВ

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ

ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

20 КОНЦЕРТ ПЕДАГОГОВ ФАКУЛЬТЕТА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 20
21 ВЫЕЗДНОЙ ЛЕКТОРИЙ по произведениям В. СОЛОВЬЕВА-СЕДОГО 21
22 КОНЦЕРТ 22
23 ВЫЕЗДНОЙ ЛЕКТОРИЙ ЛЕКЦИЯ КОНЦЕРТ 23
23 ВЕЧЕР РУМЫНСКОЙ МУЗЫКИ 23
24 КОНЦЕРТ из произведений студентов композиторского факультета 24
26 Отчетный концерт музыкальной школы имени УСПЕНСКОГО 26
27 ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ 27
Чайковский
УСПЕНСКОГО
28 Концерт студентов ОРКЕСТРОВОГО 28
Факультета
29 Отчетный концерт музыкальной школы 29
имени УСПЕНСКОГО
30 КОНЦЕРТ КВАРТЕТА 30

Декабрь
АКТОВЫЙ ЗАЛ ГОСУНИВЕРСИТЕТА 21
суббота

КОНЦЕРТ РУМЫНСКОЙ МУЗЫКИ

(К двадцатилетию Румынской Народной Республики)

ПРОГРАММА

Энеску — Павана
Константинеску — Токката
Энеску — Романсы
Энеску — 3-я Соната в румынском народном стиле

Исполняют: Квартет Тбилисской филармонии
(Квитков, Басовский, Ликвинов, Ладыгин)
Солистка: М. Дубинина, И. Алексеева, Б. Жибуртович, А. Лукина
Концертмейстер — Е. СОКОЛОВА
Вступительное слово — искусствоведа — М. Ф. ТАУБЕ

Начало в 20 часов. Касса с 19 часов.

Братський привіт трудящим Румунської Народної Республіки, що будують соціалізм!
Хай живе нерушима дружба і співробітництво між радянським і румунським народами!

Київське міське відділення Товариства для поширення політичних і наукових знань
Управління РСР
Київське відділення Товариства радянсько-румунської дружби
Спілка композиторів України РСР

ВЕЛИКІ ВЕЧОРИ

присвячені

МІСЯЧНИКУ РУМУНО-РАДЯНСЬКОЇ ДРУЖБИ

1. Румунський народ будує соціалізм
Великі народження співак державного академічного театру
народний артист СРСР П. ЛЕДЕР
2. Особисті враження від перебування в Румунії
Лауреат премії ім. Сталіна А. ЖУКОВА,
заслужений діяч мистецтв УРСР М. МИХАЙЛОВ,
член Всесоюзного товариства З. ГОЛОВІНА.

КОНЦЕРТ МАЙСТРІВ МИСТЕЦТВ

ВЕЧОРИ ВІДБУДУТЬСЯ:
3 листопада в актовому залі сільськогосподарської Академії. Початок о 19 год.
10 листопада в малому залі Державної ордена Леніна консерваторії ім. Чайковського. Початок о 19 год.

Вхід вільний

KOMORNÍ NOVINKY
RUMUNSKÉ A ITALSKÉ TVORBY

Z tvorby českých autorů:
Antonín Dvořák
Bohuslav Martinů
Vítězslav Novák
Josef Suk
Leoš Janáček
OSTRAVSKÉ KVARTETO

Z tvorby italských autorů:
MARIE OLAZKOVÁ
a členové Českého kvinteta
V. ZIKA, O. PERGL
E. LECHNER, V. KOSTEČKA
R. LOYDA

Z tvorby rumunských autorů:
OSTRAVSKÝ KVARTETO
E. MALOCHA, O. SAMEK
R. SKLENÁŘ, Dr. Z. MYSKA

Klavírní recitál skladeb:
Antonín Dvořák
Bohuslav Martinů
Leoš Janáček
Bohuslav
KOMORNÍ KVARTETO

RTF RADIODIFFUSION-TÉLÉVISION FRANÇAISE

JEUDI 16 NOVEMBRE 1961, A 21 HEURES

SALLE PLEYEL

★

CONCERT DE

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE LA RADIODIFFUSION-TÉLÉVISION FRANÇAISE

direction : Jean-Paul KREDER

FESTIVAL DE MUSIQUE ROUMAINE

Places à l'entrée de l'Ancienne, 10, rue Francœur
Entrée de la salle interdite dès le début du Concert

Středa 18. února 1959 v 19.30 hodin

OSTRAVSKÝ SYMFONICKÝ ORCHESTR

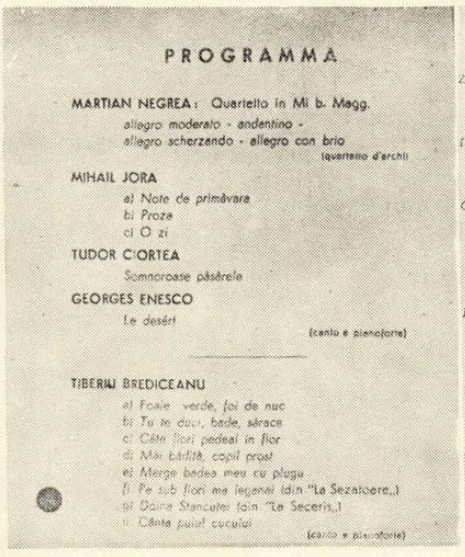
Osvětová síň - náměstí Lidových milic 33

Zeno Vancea: Smyčcový kvartet č. 2
Sandro Fuga: Smyčcový kvartet č. 3
Dmitrij Šostakovič: Smyčcový kvartet č. 6

OSTRAVSKÉ KVARTETO

KOMORNÍ SDRUŽENÍ OSO
B. Malocha, O. Samlik, R. Srubař, Dr. Ivan Měrka

Vstupenky jsou v předprodeji v pokladně divadla Zdeňka Nejedlého



PROGRAMMA

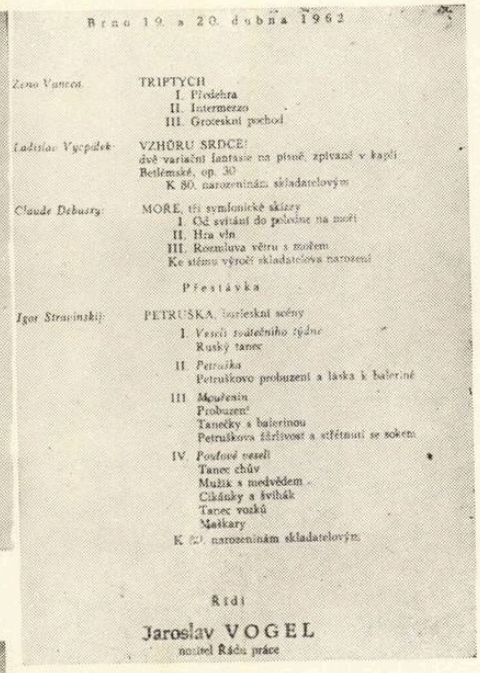
MARTIAN NEGREA: Quartetto in Mi b. Magg.
allegro moderato - andantino -
allegro scherzando - allegro con brio
(quartetto d'archi)

MIHAIL JORA
a) Note de primăvara
b) Proza
c) O zi

TUDOR CIORTEA
Somnoroase păsărele

GEORGES ENESCO
Le dessért
(canto e pianoforte)

TIBERIU BREDICEANU
a) Foaie verde, foi de nuc
b) Tu te duci, bade, sărace
c) Cîte flori pedeai în flor
d) Mîi băditâ, copil prost
e) Merge badea meu cu plugu
f) Pe sub flori ma legeanî (din "La Sezatoare...)
g) Doine Stancutei (din "La Seceris...)
h) Cînta puiu cucului
(canto e pianoforte)



Brno 19. a 20. dubna 1962

Zeno Vancea: TRIPTYCH
I. Předehra
II. Intermezzo
III. Groteskní pochod

Ladislav Vycpálek: VZHŮRU SRDCE!
dvě variační fantasie na píseň, zpívané v kapli Betlémské, op. 30
K 80. narozeninám skladatelovým

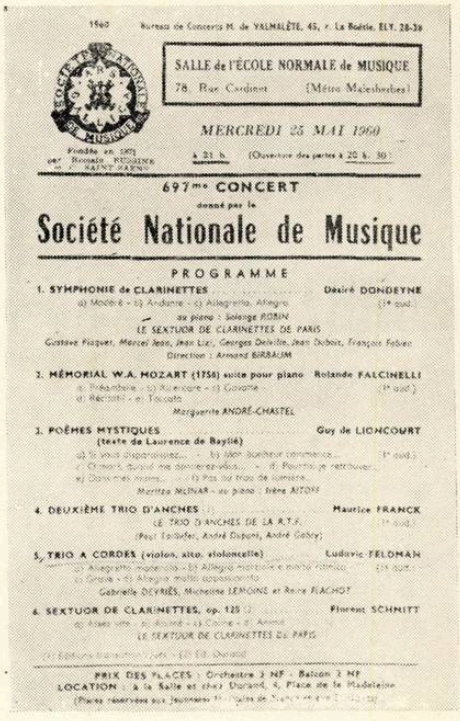
Claude Debussy: MOŘE, tři symfonické skizzy
I. Od svítání do poledne na moři
II. Hra vln
III. Rozmluva větru s mořem
Ke stému výročí skladatelova narození

Přestávka

Igor Stravinskij: PETRUŠKA, burleskní scény
I. *Veselí svatečního týdne*
Ruský tanec
II. *Petruška*
Petruškovo probuzení a láska k baleríně
III. *Moor*
Probuzení
Tanečky s baleríny
Petruškova žárlivost a střetnutí se soky
IV. *Poslové veselí*
Tanec chův
Mužík s medvědem
Cikánky a švihák
Tanec vozků
Maškary
K 80. narozeninám skladatelovým

Řídí

Jaroslav VOGEL
nositel Řádu práce



1960 Bureau de Concerts M. de VILMALÈTE, 45, r. La Boétie, ELY. 28-38

SALLE de l'ÉCOLE NORMALE de MUSIQUE
78, Rue Cardinet (Métro Malesherbes)

MERCREDI 25 MAI 1960

Prendre en 1971 par Piccadilly STUDIOS 21, rue SAINT-PAPOUL

à 21 h. (Ouverture des portes à 20 h. 30)

697me CONCERT
donné par la

Société Nationale de Musique

PROGRAMME

1. SYMPHONIE de CLARINETTES — Désiré DONDEYNE
a) Modéré - b) Andante - c) Allegretto, Allegro
au piano : Solange ROBIN
LE SEXTUOR DE CLARINETTES DE PARIS
Gustave Fluquet, Marcel Jean, Jean Lizi, Georges Delvalle, Jean Dubois, François Fabre
Direction : Armand BARBAUM

2. MÉMORIAL W.A. MOZART (1756) suite pour piano — Rolande FALCINELLI
a) Préambule - b) Ritenuto - c) Gavotte - d) Recitatif - e) Toccata
Marguerite ANDRÉ-CHASTEL

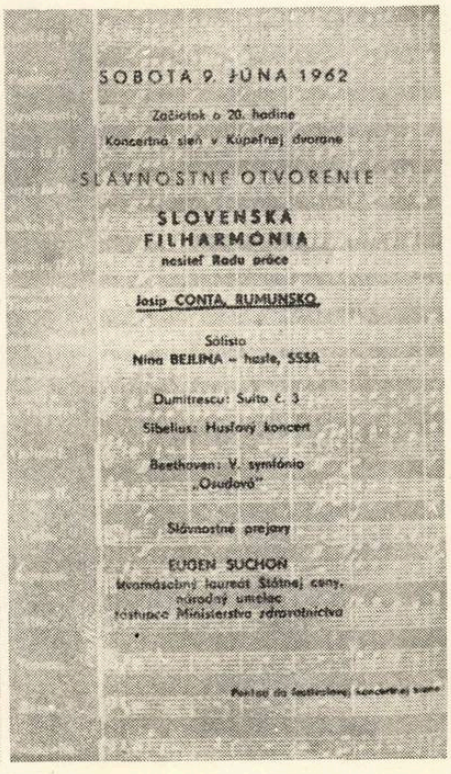
3. POÈMES MYSTIQUES (texte de Laurence de Bayllé) — Guy de LIONCOURT
a) Si vous disparaissiez... - b) Mon Bonheur commence... - c) Ornons, ornons nos demeures vides... - d) Pourtant je ranchoue... - e) Dans mes mains... - f) Pas sur trop de tombes...
Maritza MLINAR - au piano : Irène AITOFF

4. DEUXIÈME TRIO D'ANCHES — Maurice FRANCK
LE TRIO D'ANCHES DE LA R.T.F.
(Paul Tortelier, André Dupont, André Gobry)

5. TRIO A CORDES (violon, alto, violoncelle) — Ludovic FELDMAN
a) Allegretto moderato - b) Allegro marcato e molto ritmico - c) Grave - d) Allegro molto appassionato
Gabrielle DEVRIÈS, Micheline LEMOINE et Reine FLACHOT

6. SEXTUOR DE CLARINETTES, op. 125 — Florent SCHMITT
a) Assez vif - b) Animé - c) Calme - d) Animé
LE SEXTUOR DE CLARINETTES DE PARIS

PRIX DES PLACES : Orchestre 3 NF - Balcon 3 NF
LOCATION : à la Salle et chez Durand, 4, Place de la Madeleine
(Places réservées aux fauteuils [illegible])



SOBOTA 9. JÚNA 1962

Začiatok o 20. hodine

Koncertná sieň v Kúpeľnej dvorane

SLÁVNOSTNÉ OTVORENIE

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
nositeľ Radu práce

Josip CONTA, RUMUNSKO

Sólista
Nina BEILINA – husle, SSSR

Dumitrescu: Suita č. 3

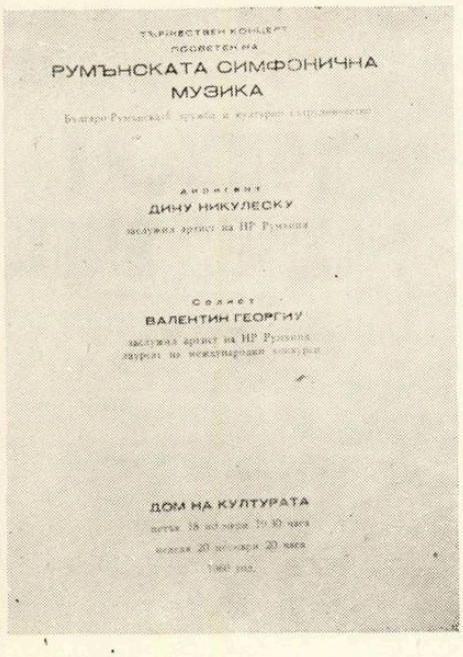
Sibelius: Husľový koncert

Beethoven: V. symfónia „Osudová"

Slávnostné prejavy

EUGEN SUCHOŇ
dvojnásobný laureát Štátnej ceny,
národný umelec
štátnej Ministerstva zdravotníctva

Poriadateľ: Slovenská filharmónia

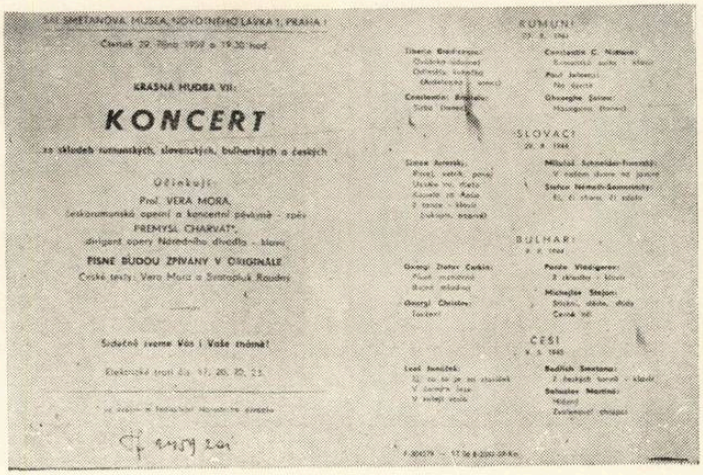


ТЪРНЕСТВЕН КОНЦЕРТ
ПОСВЕТЕН НА
РУМЪНСКАТА СИМФОНИЧНА МУЗИКА

Диригент
ДИНУ НИКУЛЕСКУ
заслужил артист на НР Румъния

Солист
ВАЛЕНТИН ГЕОРГИУ
заслужил артист на НР Румъния
лауреат на международни конкурси

ДОМ НА КУЛТУРАТА
[illegible]



SÁL SMETANOVA MUZEA, NÁRODNÍHO TŘÍDA 1, PRAHA 1

Čtvrtek 29. března 1956 v 19.30 hod.

KRÁSNÁ HUDBA VII:

KONCERT

ze skladeb rumunských, slovenských, bulharských a českých

Účinkuje:
Prof. VERA MORA,
československá operní a koncertní pěvkyně – zpěv
PREMYSL CHARVÁT,
dirigent opery Národního divadla – klavír

PÍSNĚ BUDOU ZPÍVÁNY V ORIGINÁLE
České texty: Vera Mora a Svatopluk Roudný

Srdečně zvou Vás i Vaše známé!

Elektrické tramvaje čís. 17, 20, 22, 23

RUMUNI
29. 3. 1960

Tiberiu Brediceanu:
Ovăleşky (sólová
Dafinoiu (sólový
(Moderato
Constantin C. Nottara:
Sonatina
Paul Jelinescu:
Na dvore
Gheorghe Zamfir:
Hlasogram (flauta)

SLOVACI
29. 3. 1960

Milošlav Schneider-Trnavský:
V rodnom dome na jarmo
Štefan Németh-Šamorínsky:
Ej, ej, chasa, ej, sládky

BULHARI
30. 3. 1960

Georgi Dobrin Cankin:
Pavel Vladigerov:
Z obrazov - klavír
Georgi Christov:
Michajlov Stojan:
Sólam, dáme, dúfa
Černá noc

CESI
31. 3. 1960

Leoš Janáček:
Už tu tak je na zlodějek
V zámku a v dolině
V nalejší škole

Bedřich Smetana:
Z českých tanců - klavír
Sebastian Nováček:
Hádanka
Zvířátkovský chrapot

P 800579 — 57 36 8 2000 OPAVA

Un eveniment de seamă a fost turneul Filarmonicii de Stat „George Enescu", în U.R.S.S., Finlanda și Suedia. Cu acest prilej au fost prezentate lucrări de Paul Constantinescu, George Enescu, Mihail Jora, și Theodor Rogalski. La Chișinău, Kiev, Moscova, Helsinki, Stockholm, Turku, muzica românească a fost elogiată, iar orchestra comparată cu cele mai vestite formații ale lumii. „Am primit vizita unor colective celebre ca Filarmonica din Boston, Orchestra BBC, Orchestra Concertgebouw din Amsterdam — scria ziarul *Turun Sanomat* din Turku. Ei bine, Filarmonica din București le-a depășit pe toate acestea, ne-a umplut inimile de admirație și entuziasm".

Creația lui Enescu a continuat să pătrundă tot mai adînc în viața muzicală universală. Astfel la festivalurile din 1959, Gstaad-Saanen (Elveția) și Bath (Anglia) s-a prezentat *Octetul de coarde* iar la Strassbourg *Simfonia de cameră*.

Numele compozitorilor Paul Constantinescu și Marțian Negrea au apărut pe afișele orchestrelor simfonice din Halle și Güstrow (R.D. Germană).

Dintre manifestările menite să dezvolte relațiile de prietenie și colaborare între uniunile de compozitori din țările de democrație populară menționăm concertul de muzică simfonică românească care a avut loc la Russe (R.P. Bulgaria) în 1960, — cuprinzînd *Suita II-a* de Ludovic Feldman, *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu și *Simfonia I-a* de Enescu.

Revista *Bîlgarska Muzîka* nr. 1 (1961) remarca relativ la *Suita* de Ludovic Feldman — că „mireasma folclorului românesc și orchestrația transparentă și fină a lucrării crează imagini muzicale admirabile". *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu a fost calificat de către Boian Ikonomov, autorul articolului, drept o „lucrare emoționantă, creată cu multă măiestrie". O deosebită impresie a produs *Simfonia I-a* de George Enescu care „dezvăluie marea măiestrie a compozitorului".

Dirijorul italian Carlo Felice Sillario (oaspete al Festivalului *George Enescu* de la București) a prezentat la Buenos Aires cu Orchestra Simfonică Națională, *Suita pentru orchestră op. 9* de George Enescu. În același an (1960), în Africa la Capetown s-au cîntat *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu și *Petrecere populară* de Sabin Drăgoi.

La Paris (16 noembrie 1961) dirijorul Jean Paul Kreder a dirijat un *Festival de muzică românească* la pupitrul orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii franceze. În program au figurat *Concertul de coarde* de Paul Constantinescu, *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu și *Suita II-a* de George Enescu.

„În ce privește creația contemporană românească — a afirmat dirijorul francez —, consider — judecînd după lucrările pe care le cunosc — că ceea ce o caracterizează este sănătatea robustă pe care o degajă, sîngele bogat ce-i străbate venele. Este o muzică făcută pentru a fi *ascultată*, nu *citită*, așa cum, din păcate, sînt concepute multe creații contemporane"... „Foarte pe scurt, pot spune că *Concertul de coarde* de Paul Constantinescu mi-a plăcut pentru soliditatea structurii sale melodice și ritmice specific românești, că *Preludiul Simfonic* de Ion Dumitrescu corespunde pe deplin caracterizării generale pe care am încercat s-o schițez în privința muzicii românești contemporane, că *Concertele pentru orchestră* de Anatol Vieru și Ovidiu Varga cuceresc, primul, prin limbajul său evoluat și al doilea prin sinceritatea expresiei și o originalitate autentică, necăutată".

Orchestra Radioteleviziunii din Roma dirijată de Tito Petralia a susținut un concert de muzică românească cu lucrări de Tiberiu Brediceanu, George Enescu, Mihail Jora și Matei Socor.

Prezența unor programe consacrate în întregime creației noastre contemporane dovedește prețuirea crescîndă de care se bucură muzica românească pe plan mondial.

În Polonia *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu a fost executat la Bydgoszcz și *Cantata pe teme ceangăești* de Tiberiu Olah la Varșovia. Această din urmă lucrare a fost premiată la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților de la Moscova.

Anul 1962 marchează o răspîndire sporită a muzicii noastre simfonice. *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea s-a cîntat la Filarmonica din Brno, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu în Argentina și Polonia, *Suita III-a* pentru orchestră de Ion Dumitrescu la Bratislava, Teplice, *Rapsodia română* de George Enescu la Mexico-City, *Uvertura festivă* de Nicolae Buicliu, *Brîul* de Paul Constantinescu și *Rapsodia I-a* de George Enescu la Moscova, *Concertul pentru orchestră* de Ovidiu Varga în Uruguay, *Dansurile românești* de Theodor Rogalski la Viena, Atena și Budapesta, *Rapsodia I-a* și *Simfonia I-a* de George Enescu la Moscova, Leningrad, Kiev și Riga, *Suita III-a* de Ion Dumitrescu, *Concertele pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu și Valentin Gheorghiu, *Passacaglia* de Ovidiu Varga toate la Leningrad, Moscova, Kiev și Riga, Preludiul festiv de Alfred Mendelsohn, *Poemul eroic* de Dumitru Bughici la Moscova, Gaida de Theodor Rogalski la Debrețin, *Hora muntenească* de Theodor Rogalski la Miskolc, *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu în S.U.A., *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu la Sofia, *Rapsodia I-a* de Enescu la Atena, Sofia, Varna, Burgas și Plovdiv. In presa muzicală de peste hotare au apărut articole care confirmă valoarea acestor lucrări. Iată de pildă ce notează revista *Hudebny Rozhledy* despre prima audiție a unei lucrări de Zeno Vancea la Brno: „Tripticul demonstrează că Zeno Vancea nu numai că a asimilat perfect aceste impulsuri (populare — n.r.), dar că a ajuns la o afirmare a specificului personalității sale în compoziție. In acest sens sînt grăitoare părțile mișcate (uneori cu ecouri prokofieviene), cantabilitatea nobilă (mai ales în intermezzo) și orchestrația briliantă".

De curînd Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru a obținut premiul I „Regina Marie-Jose" la concursul de compoziție de la Geneva.

In ce privește muzica de cameră, de la lied și piese mici instrumentale pînă la trio-uri și cvartete, de la sonate pînă la dixtuorul lui Enescu, muzica românească a fost programată în multe țări.

Un concert dat de interpreții noștri la Moscova în 1950 a făcut cunoscute publicului sovietic *Dansurile românești* de Ludovic Feldman și *Suita în stil românesc* de Hilda Jerea, ambele pentru vioară și pian. „Claritatea melodiei și varietatea ritmică — scria A. Kankarovici în *Sovetskaia Muzîka* nr. 3 (1950) despre lucrarea Hildei Jerea — constituie calitățile acestei opere plăcute, originale și inteligent alcătuite, care a lăsat o impresie vie și plină de prospețime". Simplitatea și umorul popular al cîntecelor *Crizanteme* de Sabin Drăgoi, *Ei moșule* și *La seceră* de Tiberiu Brediceanu au trezit interes.

La New York, în cadrul unui concert de muzică românească în primăvara anului 1954 s-au cîntat lucrări de Enescu, Ludovic Feldman și Virgil Gheorghiu, piese corale de Ion Vidu și cîntece populare din folclorul nou. Consacrat în întregime muzicii noastre, concertul a fost primit elogios de presa și publicul american. La tradiționalul festival muzical *Primăvara la Praga* (1954) violoncelistul Radu Aldulescu a interpretat *Sonata pentru violoncel și pian* de Valentin Gheorghiu, lucrare pe care *Rude Pravo* din 27 mai 1954 a apreciat-o favorabil. În toamna aceluiași an, un mănunchi de artiști români a prezentat la Moscova *Balada* de Ciprian Porumbescu, lieduri de Tiberiu Brediceanu și Diamandi Gheciu, care au fost primite cu căldură de către criticii Ivan Martînov, V. Criucov și I. Dzerjinski (articole din *Izvestia* și *Sovetskaia Kultura*). Un deosebit interes au stîrnit în Germania piesele pentru flaut de Tiberiu Brediceanu, Vasile Jianu și inspiratele pagini *Cantabile* și *Presto* de George Enescu.

Prețuirea creației noastre de cameră se reflectă prin organizarea unor concerte integrale de muzică românească. La Buenos Aires, în cadrul a trei audiții dedicate muzicii noastre contemporane, în primăvara anului 1957, s-au cîntat lieduri de George Enescu, Theodor Rogalski, Hilda Jerea și Diamandi Gheciu, *Suita în stil clasic pentru pian* de George Enescu, *Suita pentru pian* de Radu Paladi, *Sonata pentru vioară și pian* de Sigismund Toduță. La Roma și Milano două manifestări exclusive de muzică românească au făcut cunoscute publicului italian lucrări de Ciprian Porumbescu, George Enescu, Mihail Jora, Tiberiu Brediceanu și Hilda Jerea. Filarmonica de Stat tătară din Kazan a oferit un recital de muzică de cameră ce a inclus *Pavana* de George Enescu, *Toccata* de Paul Constantinescu, *lieduri* și *Sonata III* pentru pian și vioară de George Enescu. Vom adăuga două emisiuni ale postului de radio Sidney (Australia) care a transmis muzică românească. La concertul Academiei de muzică Brooklyn din New York (martie 1957), celebra formație de coarde *Phoenix* a interpretat, în primă audiție, *Cvartetul* de Marțian Negrea.

În același an a fost premiat la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților din Moscova Cvartetul pentru coarde de Radu Paladi.

La 26 februarie 1958, violonistul Jara Schmied și pianista Fieda Valenzi au prezentat în sala *Mozart* din Viena un concert de muzică contemporană românească. Ziarele *Wiener Zeitung*, *Kleines Volksblatt* și *Oesterreichische Neue Tageszeitung* subliniază că lucrările interpretate au „lărgit în mod îmbucurător cunoștințele noastre despre noua muzică românească". Ziarul *Volksstimme* scria : „Cel mai puternic ne-a impresionat *Sonata II* de George Enescu. *Dansurile românești* de Hilda Jerea au dovedit un spirit fin și o sensibilitate caracteristică. O Sonatină de Max Eisicovicz s-a impus ca o muzică frumos cizelată. *Suita* de Ludovic Feldman ne-a plăcut prin concizia ei. Din cronica apărută în *Neue Weltpresse*, este de reținut, pasajul referitor la Enescu, care prin *Sonata II* op. 6 a lăsat „impresia unui lucru perfect închegat. Scriitura lui Enescu este cu totul personală, în special acolo unde sînt utilizate elemente folclorice".

Cercetînd cîteva din afișele și programele anului 1958 relevăm interpretarea *Dixtuorului* pentru suflători de George Enescu, la Londra, sub conducerea lui Francis Chagrin, a *Cvartetului* de Marțian Negrea, la Buenos Aires, de către formația *Pro Arte*, a *Serenadei* pentru violoncel și pian de Constantin Dumitrescu, la Paris, a *Variațiunilor pentru 2 piane* și a *Sonatei III pentru vioară și pian* de George Enescu, a *Trioului* pentru suflători de Ludovic Feldman la Uniunea compozitorilor polonezi, precum și organizarea unui recital de muzică românească cuprinzînd lucrări de Sabin Dragoi, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță și George Enacovici, la Lima (Peru), de către *Universitatea Nacional Mayor de San Marcos*.

Un original recital susținut de soprana Vera Mora și de dirijorul Operei Naționale din Praga, Premysl Charvat, în 1959, a făcut cunoscute publicului cehoslovac *Doina și Ardeleana* de Tiberiu Brediceanu, *Suita românească pentru pian* de Constantin C. Nottara, *Sîrba* de Constantin Brăiloiu, *Hațegana* de Gheorghe Șoima și *La joc* de Paul Jelescu. În același an, publicul parizian a cunoscut *Toccata* de Paul Constantinescu, în execuția pianistului Valentin Gheorgiu, iar la Ostrava (R. S. Cehoslovacă), *Sonata pentru pian* de Tudor Ciortea și *Cvartetul* de Zeno Vancea au fost primite cu căldură. Violonistul Christian Ferras a interpretat la New York cunoscuta *Sonată* în caracter popular românesc de Enescu. Datorită unui mare admirator al creației noastre, profesorul I. M. Koganov, în sala Conservatorului de muzică din Taşkent s-a desfășurat la 23 decembrie 1959 un recital ce a cuprins *Sonata III pentru pian și vioară* de George Enescu, *Mica suită pentru vioară și pian* de Mihail Jora, prima parte din *Cvartetul de coarde* de Ion Dumitrescu, *Două novelete* pentru cvartet și *două piese instrumentale* de Ludovic Feldman, precum și *lieduri* de Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu și Paul Constantinescu.

În anul 1960, marele violonist sovietic David Oistrah în cadrul recitalurilor sale în U.S.A. a prezentat *Preludiul și fuga* pentru vioară solo de Alfred Mendelsohn.

În Italia, cunoscuta asociație *Ottorino Respighi* a prezentat la Teatrul Comunal din Modena un program de muzică românească care a cuprins *Cvartetul* de Marțian Negrea și alte piese de Tiberiu Brediceanu și George Enescu. La *École Normale* din Paris s-a cîntat *Trioul* de coarde de Ludovic Feldman. Aceeași lucrare precum și *Mica suită pentru viară și pian* de Mihail Jora și *Cvartetul* de Ion Dumitrescu au fost interpretate în Uzbekistan. Iată

cîteva din impresiile criticului muzical Raoul Parisot apărute în revista *Le guide du concert et du disque*, nr. 302 (1960), pe marginea unui turneu de concerte în Franța : „Grație celebrului cuplu Christian Ferras-Pierre Barbizet publicul a avut revelația *Sonatei III pentru pian și vioară* de Enescu. Interpreții au pus perfect în valoare această partitură, remarcabilă prin înalta noblețe a inspirației sale, prin coloritul său modal, îndrăzneala scriiturii și subtilitățile ritmice". Cei doi interpreți au continuat să interpreteze această lucrare în orașele franceze în anul următor. În acest an (1961) s-au mai executat *Variațiunile pentru două piane* de Enescu, de către Henriette Puig Roget și Claudie Martinet în sala Gaveau. Tot în 1961, în sala Conservatorului din Paris, în cadrul tradiționalelor concerte consacrate violoniștilor compozitori s-au executat lucrări de Enescu în interpretarea violonistului René Benedetti și a pianistului Maurice Faure. Festivalul *Primăvara la Praga 1961* a prilejuit publicului cehoslovac cunoașterea *Cvartetului cu pian nr. 2, op. 30* de George Enescu, în interpretarea lui Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, George Popovici și Radu Aldulescu, la un înalt nivel artistic. O nouă țară se înscrie în anul 1961 printre cele care manifestă interes față de arta noastră : Cuba. La Havana, în sala Bibliotecii Naționale s-a cîntat cu mare succes *Cvartetul* de Ion Dumitrescu.

La Praga organistul Jan Valach a prezentat, în primă audiție, *Toccata, coral și fugă* de Andreas Porfetye.

Anul acesta, în cadrul Festivalului *Toamna la Varșovia* a fost executată *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, lucrare ce a fost primită cu căldură.

În ce privește genul operetei, prima lucrare care a văzut lumina rampei peste hotare este *N-a fost nuntă mai frumoasă* de Niculae Kirculescu, la Budapesta. A urmat premiera operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, la Dresda (1956). Ea a constituit o izbîndă artistică a teatrului liric românesc în străinătate, fiind apoi reprezentată la Leipzig, Olomouc, Teplice, Moscova, Odesa, Gorki, Varșovia, Belgrad. Acum patru ani Teatrul de operetă din Dresda a înscris 100 de reprezentații cu opereta *Lăsați-mă să cînt*. Cu prilejul festivalurilor teatrelor lirice din U.R.S.S. (1957), organizate în cinstea împlinirii a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, această lucrare, interpretată de colectivul artistic din Odesa, a fost distinsă cu premiul I la Moscova.

În cronica intitulată *Opereta românească la Moscova*, Nikolai Ruban scrie : „Zugrăvind chipul compozitorului Ciprian Porumbescu, Gherase Dendrino redă cu pricepere în muzica sa stilul specific al epocii. Printr-un limbaj muzical melodios, accesibil, el acordă, în episoade corale compuse cu măiestrie, un loc important eroului principal al spectacolului care este însuși poporul. Muzica deosebit de melodioasă îl captivează pe spectator"... „Muzica acestei lucrări — observă criticul german Ernst Krause în *Der Sonntag* despre opereta *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu — este melodioasă, lirică, cucerește și e toată apropiată de intonațiile muzicii populare românești".

Anul acesta, soliștii, corul și orchestra Radioteleviziunii sovietice au înregistrat opereta *Ana Lugojana* de același compozitor.

Opereta *Colomba* de Elly Roman a fost de asemenea apreciată la Moscova.

Recenta lucrare a lui Gherase Dendrino, *Lysistrata*, a fost reprezentată cu mare succes la Odesa și Sofia. Ansamblul sovietic a făcut în anul 1962 un turneu la Leningrad, Moscova și Gorki, iar teatrul din București a prezentat opereta în Ungaria și Polonia, stîrnind aprecieri călduroase.

Opera și baletul românesc devin tot mai cunoscute în străinătate. Operele *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu și *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu au fost reprezentate de către soliștii și ansamblul Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. la Moscova, în 1960 ; de asemenea, fragmente din *Oedip* de George Enescu și *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu au fost prezentate sub formă de concert. Aceste spectacole au mai cuprins baletele *La piață* de Mihail Jora și *Priculiciul* de Zeno Vancea. „Trăsătura cea mai atrăgătoare a operei *Răscoala* — scria Ivan Martînov în *Vecernaia Moskva*, nr. 225 din 23 septembrie 1960 — este simțul noului, setea căutării în creație. El se exprimă sincer și emoționant despre soarta tragică a eroilor săi". Despre *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, cîntată integral de soliștii noștri în limba rusă, regizorul sovietic Petr Zlogotorov afirma că este „plină de umor proaspăt și stălucire orchestrală". Baletele *La piață* de Mihail Jora și *Priculiciul* de Zeno Vancea au fost prezentate de ansamblul nostru de balet și la Sofia, unde s-au bucurat de mult succes. Presa și artiștii bulgari (ca de pildă maestrul de balet L. Petrov) au elogiat linia coregrafică nouă obținută pe muzica lor de inspirație populară a compozitorilor români.

Turneele ansamblurilor de cîntece și dansuri M.F.A., M.A.I., U.T.M., C.F.R.-Giulești, ale Sfatului Popular al Capitalei, Nicolae Bălcescu din Craiova, Ciprian Porumbescu din Suceava, Rapsodia română din București, precum și ale corului de copii și corului mixt al Radioteleviziunii române, au înlesnit publicului din unele țări din Europa, Asia și America cunoașterea creației corale românești, a muzicii și a dansurilor noastre populare. Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei și concertele de muzică populară ale orchestrelor Barbu Lăutaru și Radioteleviziunii au avut de asemenea o importantă contribuție la răspîndirea artei românești peste hotare. Festivalurile mondiale ale tineretului ca și festivalurile cîntecului și dansului popular au constituit un prilej de cunoaștere a cîntecelor și jocurilor populare românești. La New York, Londra, Pekin, Teheran, Paris, Ankara, Agrigento, în Coreea, Vietnam, Austria, Cipru, Uruguay, Mongolia, folclorul nostru a stîrnit admirație și entuziasm. „S-ar putea să nu înțelegeți cuvintele cîntecelor populare moldovenești interpretate de Angela Moldovan, dar nu se poate să nu vă cucerească interpretarea cîntăreții și frumusețea acestor cîntece", — scria presa americană pe marginea turneului de peste trei luni de zile în S.U.A. al ansamblului Rapsodia română (1962). Publicul american a rămas uimit de virtuozitatea naistului Damian Luca și a violonistului Ionel Bu-

dișteanu, apreciind totodată echilibrul sonor și perfecta unitate a ansamblului Barbu Lăutaru. Asistînd la spectacolele ansamblului C.F.R.-Giulești în Anglia (1958), criticul de la „Daily Telegraph" a afirmat că : „Printre țările din Europa răsăriteană, Romînia este unică prin varietatea și culoarea dansurilor sale". În Grecia, poetul Iannis Ritsos a îndemnat : „Să luăm exemplu și să creăm și noi asemenea ansambluri" (1957).

Cît de răspîndită și de prețuită este creația noastră corală se poate desprinde din emisiunile posturilor de radio și din repertoriul unor ansambluri străine. Numele compozitorilor Ioan Chirescu, Hilda Jerea, Radu Paladi, Matei Socor, Dinu Stelian au trecut granițele datorită cîntecelor de masă. La Moscova, Budapesta, Praga, Sofia etc. s-au tipărit colecții corale în care sînt incluse piese românești. La Festivalurile mondiale ale Tineretului și Studenților de la Moscova și Viena au fost premiate lucrări corale de Radu Paladi și respectiv Sergiu Sarchizov.

În sfîrșit, muzica ușoară românească, prin turneele Teatrului satiric muzical „C. Tănase", ale orchestrei de jazz „București" sau ale formației Electrecord în U.R.S.S., Cehoslovacia, Ungaria, R. D. Germană, Bulgaria, Polonia, a trezit mult interes. Formații renumite cum ar fi orchestra mare a Radiodifuziunii din Berlin, orchestra Televiziunii din Leipzig, sextetul instrumental Manfred Lindenberg din Frankfurt, Trio Los Paraguayos și Los Gallos, Teatrul Friederichstadt-Palast din Berlin, orchestrele Karel Vlach și Zygmund Wichary, orchestra mare a Radioteleviziunii sovietice, orchestra de jazz simfonic condusă de Utiosov, ansamblul Kucera precum și o serie de soliști de mare renume ca Yves Montand, Ota Cermak, Vico Toriani, Jimmy Makulis și Jean-Claude Pascal au inclus în repertoriul lor piese de Gherase Dendrino, Florentin Delmar, Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Henry Mălineanu, Temistocle Popa, Elly Roman, Radu Șerban, Vasile Veselovski, Ion Vasilescu ș.a.

Din aspectele arătate mai sus, reese clar că procesul de răspîndire a creației românești peste hotare se află în plină desfășurare, reprezentînd una din căile prin care se realizează astăzi legăturile de prietenie și schimburi culturale dintre țara noastră și alte țări. Această acțiune de răspîndire a valorilor create de muzicienii români e menită să ducă în lumea întreagă ecoul avîntului constructiv al poporului nostru.

VIOREL COSMA

Vizita lui Stravinski în U.R.S.S.

— Articol scris special pentru revista muzica —

Răspunzînd invitației făcute de Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S., la 21 septembrie a sosit la Moscova Igor Feodorovici Stravinski împreună cu soția sa și cu dirijorul Robert Craft, care în ultimii 15 ani l-au însoțit în toate călătoriile sale. S-a vorbit în repetate rînduri despre întîlnirea de pe aeroportul Șeremetev și despre cuvintele calde de salut rostite de Tihon Nikolaevici Hrennikov. Pentru Stravinski a fost prima întîlnire cu pămîntul natal, după o absență de jumătate de secol, și e firesc ca ea să emoționeze. Cunoscutul compozitor a fost profund mișcat de cuvintele ospitaliere rostite de cei ce l-au întîmpinat — compozitori, muzicieni, lucrători din Ministerul culturii, reprezentanți ai publicului muzical din Moscova.

„Cu mai bine de 50 de ani în urmă, am părăsit Rusia țaristă. Acum am venit în Uniunea Sovietică și o salut — a spus el adînc emoționat. Înainte de sosirea sa, la Paris, în interviul ce l-a acordat corespondentului radiodifuziunii din Moscova, Igor Feodorovici și-a exprimat nerăbdarea de a revedea cît mai repede Rusia, dorința de a-și îmbrățișa nepoata, Xenia Iurievna. Iată că pe aerodromul Șeremetev toate acestea s-au realizat.

În drum de la aeroport spre Moscova Stravinski a povestit despre minunata panoramă zărită prin fereastra avionului — toamna de aur l-a întîmpinat cu bogatele ei daruri ; iar acum, prin ferestrele mașinii în fața lui se dezvăluie peisajul rus, unic în felul său. „În decursul multor ani, toate acestea am avut prilejul să le văd doar în tablouri" a spus Igor Feodorovici.

Cînd ceva mai tîrziu un corespondent străin l-a întrebat pe Stravinski ce l-a determinat să vină în Uniunea Sovietică, nostalgia sau considerații de ordin muzical, el a răspuns că, întîlnindu-se cu un an în urmă, în Statele Unite, cu compozitorii sovietici Hrennikov și Kara-Karaev, aceștia l-au invitat să viziteze Uniunea Sovietică. Și iată-l aici. După cîtva timp el a remarcat : „Cum poți să pui o întrebare atît de naivă. Dacă ești în întregime absorbit de munca ta este imposibil să simți tot timpul dorul de patrie. Acum însă, pentru că sînt aici, pentru mine e o mare bucurie — eu doar sînt rus și mă simt foarte bine cînd aud în jurul meu vorbindu-se rușește, cînd văd țara unde m-am născut".

Bogatul program a început să fie pus în practică chiar de a doua zi și în felul acesta s-au scurs toate cele trei săptămîni de ședere în Uniunea Sovietică. Cu toate că programele concertelor au fost împărțite între el și Robert Craft, Igor Stravinski a asistat la toate repetițiile. Prima întîlnire pe care a avut-o cu Orchestr simfonică de stat i-a lăsat o impresie foarte bună : „Dirijez de 40 de ani însă pînă în prezent nu am avut prilejul să conduc o orchestră rusă. Pentru mine acest lucru este un mare eveniment. Cu atît mai mult cu cît pretind ca tot ceea ce cer interpreții să execute imediat, lucru care nu se întîmplă întotdeauna cu orchestrele".

Cînd dirija Craft, compozitorul era atent la fiecare notă, uneori îl oprea, făcea cîte o observație. Astfel, de pildă, în timpul repetiției cu „Le Sacre du Printemps", în momentul denumit „Jocul celor două orașe" unde corniștii în loc să folosească sur-

dina acoperă deobicei instrumentul cu mîna, schimbînd în felul acesta timbrul, Igor Feodorovici a insistat să se respecte întocmai indicaţia autorului. În sala mare a Conservatorului era permanent înconjurat de compozitori, de dirijori. Cu toţii voiau să audă ideile şi părerile marelui muzician pentru că în aceste discuţii prieteneşti erau multe lucruri interesante şi valoroase.

— Cum vă place „Le Sacre du Printemps" în interpretarea lui Bernstein ?

— În final am indicat să se dirijeze în 3 şi în 5. Nu-i uşor pentru un dirijor. Casă-şi uşureze munca el a adunat 3 şi 5, a obţinut 8, apoi a împărţit la 2 şi a început să dirijeze în 4. Dacă eu şi Craft putem dirija în 3 şi 5, atunci dece Bernstein, sau de pildă Markevitch, şi amîndoi se mîndresc că sînt fii mei, nu vor să înveţe asta ? Pentrucă ei îşi uşurează munca, însă o complică pe aceea a muzicienilor din orchestră.

— „Petruşka" în noua versiune au acceptat-o toţi dirijorii ?

— În bună parte da. Pierre Monteux însă nu reuşeşte deloc să treacă la ea, deşi a cercetat-o cu atenţie, împreună cu mine. Cînd însă e vorba să treacă la interpretarea ei, se întoarce mereu la vechea redactare pe care o poate dirija cu ochii închişi. E un dirijor excelent şi fără nici o gestică în plus el obţine de la orchestră tot ce doreşte. Cîndva i-am ajutat să devină dirijor al Baletului rus — acolo îl divinizau. Iar apoi — înainte de Koussevitski — am contribuit ca el să devină dirijorul orchestrei simfonice din Boston.

— Toscanini a dirijat lucrările D-voastră ?

— Desigur, numai că n-a trecut dincolo de „Petruşca".

Întrebările veneau una după alta ; Igor Feodorovici şi-a amintit de anii premergători celui de al doilea război mondial, începutul cruzimilor fasciste. „Se obişnueşte ca fasciştii să fie numiţi barbari, aceasta însă este o jignire ; cuvîntul „barbar" reprezintă popoare pe care îngîmfaţii romani le-au numit în felul acesta. Nu am putut rămîne mai mult în Europa şi în 1939 am trecut în Statele Unite.În genere, anul acela a fost un an greu din viaţa mea — mi-a murit mama, prima mea soţie, fiica, lăsînd în urmă o fetiţă mică. Acum ea locueşte cu familia fiului meu Feodor, care este stabilit în Elveţia, şi care o consideră ca pe propriul lor copil...".

După prima repetiţie, la Uniunea Compozitorilor a fost discutat şi stabilit de comun acord, programul pe timpul şederii oaspeţilor. Compozitorul ar fi dorit să viziteze şi fostul Oranienbaum (astăzi Lomonosov), unde s-a născut Gatcina, unde s-a născut mama sa, Petrodvoreţ, Ustilung din regiunea Volînsk, unde se afla casa familiei sale şi eventual Kiev şi Tbilisi, oraşul pe care l-a cunoscut în tinereţe, Vera Arturovna. Trei săptămîni însă este prea puţin, mai ales că trebuia să şi repete cu trei orchestre şi să dea concerte la Moscova şi Leningrad. Din această cauză, practic nu a fost posibil să se includă în program nici Kiev, nici Ustilug nici Tbilisi.

De Moscova, Igor Feodorovici nu-şi mai amintea ; el nu a fost în ea decît în trecere şi, în afară de aceasta, în decurs de 50 de ani ea s-a schimbat într-atîta încît chiar Vera Arturovna, care în tinereţe o cunoscuse bine, simţea o mare satisfacţie atunci cînd reuşea să recunoască unele străzi. În cea mai mare parte însă totul apărea nou. O mare impresie a produs asupra lui Igor Feodorovici panorama Kremlinului şi panorama oraşului de pe Leninskie gorî (dealurile lui Lenin n. tr.) ; universitatea l-a uimit prin măreţia ei, deasemeni noile cartiere cu nesfîrşitele străzi străjuite de clădiri noi de locuit ; cînd a văzut lîngă mănăstirea Novodevicie, platforma de turnare a filmului „Război şi pace" i s-a trezit dorinţa de a vedea locurile legate de numele lui Tolstoi.

După plimbarea pe care a făcut-o prin oraş, Stravinski a exclamat : „Sînt atît de entuziasmat de tot ce am văzut încît am un sentiment pe care nu l-am mai avut de mulţi ani şi care nu-l poate simţi decît acela care toată viaţa lui nu a iubit decît frumosul ! Şi cît de remarcabil este faptul că guvernul vostru, odată cu uriaşa construcţie a Moscovei noi, păstrează cu atîta grijă monumentele din trecut. Iar acestea se zăresc pretutindeni — „empirul" rusesc, „barrocul" rusesc, — nu există decît aici, nicăieri în lume nu găseşti ceva asemănător. Desigur oraşele Italiei sînt frumoase, dar asta-i cu totul altceva. Moscova voastră este cu adevărat minunată !"

Vera Arturovna este pictoriţă iar Robert Craft este atras de arhitectură. S-au îndrăgostit şi ei de Moscova, de tonurile estompate, de pastel în care sînt colorate casele, tonuri care îmbinate cu alb, dau efecte unice. Şi pe măsură ce stăteau în Moscova ea le plăcea din ce în ce mai mult.

Cu toate că zilnic erau repetiţii, întîlniri, discuţii, Stravinski dorea să vadă cît mai multe. Puţine seri erau libere, totuşi a reuşit să asiste la „Boris" şi „Război şi pace" de la „Bolşoi", să vadă noua montare a „Mascaradei" pe scena Teatrului Mic, să vadă „Concertul neobişnuit" al lui Obrazţov, să fie prezent la baletele sale, aduse la Moscova de Teatrul Mic de operă din Leningrad.

„Ce splendidă montare are „Boris" ! Este remarcabil că opera e realizată în tradiţiile acelei perioade în care Mosorgski a scris-o" a spus Stravinski. „Ar fi fost groaznic dacă spectacolul ar fi suferit influenţa „modernului". Îmi place foarte mult versiunea originală a lui Musorgski, care dorea ca opera gîndită de el să corespundă cu concepţia lui Puşkin — şi se ştie că ea a fost concepută ca o operă corală cu solişti, în care orchestra are un rol modest. Rimski-Korsakov însă a făcut din Musorgski un Meyerbeer.

„Dacă Rimski-Korsakov n-ar fi făcut versiunea lui poate că opera în genere, n-ar fi apărut pe lume", a remarcat cineva.

„Este o observaţie foarte subtilă şi posibilă să fie aşa. De aceea m-ar interesa foarte mult versiunea lui Şostakovici şi păcat că n-am reuşit s-o cunosc la Moscova".

După spectacolul „Război şi pace" Stravinski a remarcat : „L-am iubit foarte mult pe Serghei Prokofiev, de aceea mă interesa foarte mult să-i aud opera aici. A fost un timp cînd ne întîlneam foarte adesea, am purtat mulţi ani corespondenţă, fiul lui şi fiul meu au acelaşi nume — Sviatoslav...".

Spectacolul „Mascarada" dat pe scena Teatrului Mic a produs asupra tuturor o mare impresie. Igor

Feodorovici a spus că pentru el a reprezentat o revelație și că la Moscova teatrele sînt minunate.

Lui Stravinski îi place foarte mult ca atunci cînd vizitează muzeele să i se dea explicații precise și amănunțite, iar în Sala armelor l-a interesat totul. „Aceste tezaure trebuie să fie arătate lumii întregi !", aceasta i-a fost aprecierea.

Desigur că pe Stravinski l-a interesat să-și vadă baletele în montarea teatrului din Leningrad ; a fost foarte emoționat cînd la spectacolul dat în Palatul congreselor, la care au asistat și membri ai guvernului, publicul a ovaționat în picioare, pe vestitul autor. Montarea i-a plăcut ; palatul i-a trezit o sinceră admirație. Mai tîrziu, la Leningrad, trecînd prin cîmpia lui Marsov, el și-a amintit de copilărie : îi plăcea foarte mult să asiste la serbările populare organizate cîndva aici ; prin barăcile ridicate pe cîmpia lui Marsov el a făcut cunoștință cu Petruşka pe care l-a îndrăgit într-atît încît mai tîrziu a devenit un erou al baletului său.

La 26 septembrie a avut loc repetiția generală și primul concert în Uniunea Sovietică. Repetiția a fost deschisă. Igor Feodorovici spunea întotdeauna : „Să vină toți cei doresc ; eu nu fac un secret din arta mea".

Concertul a început cu piesa elegiacă „Oda" dirijată de autor, iar cînd au sunat ultimile acorduri din „Le Sacre du Printemps", interpretat de Craft și Orchestra simfonică de stat, Igor Feodorovici s-a grăbit să ajungă în culise, — vroia să-l felicite pe Craft și orchestra pentru succesul obținut". De mult nu-mi amintesc să fi auzit o interpretare ca aceasta a lui „Sacre du printemps" ! a exclamat el !"

După terminarea concertului, care s-a încheiat cu interpretarea muzicii la baletul „Orfeu" sub bagheta autorului, Igor Feodorovici a făcut ce n-a mai făcut niciodată — cum a recunoscut el însuși — a început să discute cu publicul : „Nu vă puteți imagina cît de fericit sînt astăzi !" a spus el. Văzînd că publicul nu pleacă și continuă să aplaude, el a interpretat cîntecul popular „Ei uhnem !" (Cîntecul luntrașilor de pe Volga — n. tr.) orchestrat cîndva de el (Igor Feodorovici a povestit că în timpul revoluției, el nu știa nici un cîntec revoluționar rus ; totuși vroia să-și înceapă concertele cu ceva care să sune în pas cu mărețele evenimente din patrie și de aceea a orchestrat „Ei uhnem" și concertele și le începea întotdeauna cu acest cîntec). Publicul încă nu pleca și atunci el a apărut îmbrăcat în palton, dînd în felul acesta să se înțeleagă că este obosit și e timpul „să meargă acasă". După acest concert, felul acesta de a-și lua rămas de la public a devenit pentru Stravinski o tradiție la toate concertele din Moscova și Leningrad.

27 septembrie a fost singura zi liberă — s-a nimerit și un timp minunat și de aceea au luat hotărîrea să se plimbe puțin în aerul proaspăt, să se încînte cu splendoarea toamnei de aur. Au hotărît să plece din oraș la Arhanghelskoe. Oaspeții au fost fermecați de splendidul aspect arhaic, păstrat cu atîta grijă pînă-n zilele secolului nostru atomic. În seara aceleiași zile, apărînd la televiziune, compozitorul a vorbit cu mult entuziasm despre Moscova, despre împrejurimile ei, despre felul cum lucrează el cu orchestra, despre planurile de viitor.

La 28 septembrie a avut loc cel de al doilea concert al lui Stravinski la Moscova. Despărțirea cu Orchestra de Stat a fost foarte caldă iar caseta lucrată de meșterii din Palek primită în dar de la orchestră"... îmi va aminti întotdeauna de colaborarea noastră".

În dimineața următoare, în presa de peste hotare a apărut știrea senzațională despre „îmbolnăvirea" lui Igor Stravinski (în timpul celui de al doilea concert el nu s-a simțit prea bine), despre doctorii „din Kremlin" chemați de urgență la căpătîiul „bolnavului". Rezultatul a fost un nesfîrșit torent de telegrame trimise de prieteni și rude, alarmați de starea sănătății lui Igor Feodorovici și o frămîntare cu totul de prisos pentru însuși marele compozitor. Predilecția presei străine pentru senzațional nu se bucură din partea lui de o simpatie deosebită...

Și iar la lucru — acum cu Orchestra Filarmonicii din Moscova. Stravinski vorbea în repetate rînduri despre marea satisfacție pe care o are să lucreze cu orchstrele rusești și să dea concerte cu ele ; următoarele două concerte — din 2 și 3 octombrie — date de Stravinski și de Craft împreună cu Orchestra Filarmonicii din Moscova, au avut loc într-o atmosferă de mare avînt și au fost primite cu căldură și entuziasm de public. Programul concertelor a cuprins scurtul și strălucitorul intermezzo „Focuri de artificii" (scris de Stravinski cu ocazia nunții fiicei lui Rimski-Korsakov, profesorul lui Igor Feodorovici care n-a mai ajuns s-o audă) și „Petruşka", dirijate de autor, „Capriccio", solistă Tatiana Nikolaeva și Simfonia din trei părți, dirijate de Robert Craft. Cînd după cel de al doilea concert, artiștii din orchestră i-au adus în dar lui Igor Feodorovici un samovar electric, purtînd o inscripție, omagială, compozitorul a spus emoționat : „Îl voi ține permanent acasă și voi bea neapărat ceai din el !"

Cînd unul dintre corespondenți l-a întrebat pe Robert Craft care este cea mai puternică amintire cu care pleacă el din Moscova, acesta a răspuns : „Primul concert și recepția dată de Ministrul culturii E. A. Furțeva !" Stravinski și Craft s-au întîlnit cu Ecaterina Alekseevna Furțeva și mai înainte de aceasta, ea invitîndu-i călduros să revină în Uniunea Sovietică, să viziteze republicile din Asia centrală, sudul țării, acolo să-și petreacă odihna, să vadă ce a devenit azi Rusia, pe care cîndva compozitorul a cunoscut-o. La recepție invitațiile cordiale au fost din nou repetate, s-a toastat în sănătatea remarcabilului compozitor urîndu-i-se ca la următoarea vizită să aducă cu el o lucrare nouă, scrisă după prima vizită, pentru omul bun, pentru adevăratul reprezentant al intelectualității ruse...

La aceste saluturi prietenești Stravinski a răspuns excelent" :

„Am plecat din Rusia țaristă, din Rusia care nu dorea să recunoască nimic nou nici chiar în artă, și am fost bucuros să mă smulg din acel mediu. Din păcate, cînd aici s-au petrecut schimbări, eu am lipsit, altfel cu siguranță aș fi fost alături de voi". Și-a amintit de anul 1905 cînd a fost unul dintre primii compozitori care a luat parte la demonstrațiile împotriva țarismului ; a promis să se reîntoarcă și să rămînă mai mult timp în patrie, pe care el o iubește ca pe familia sa"... și dacă în familie eu per-

sonal îmi permiteam să critic cîte ceva, acest lucru altuia nu-i permiteam".

La 4 octombrie Igor Stravinski a plecat cu avionul din Moscova la Leningrad. În avion, printre ziarele ce se aflau pe măsuța din fața sa, era „Literaturnaia gazeta" din 2 octombrie. Era îndoită în așa fel încît se vedea clar titlul unui articol, „Zile de neuitat". Igor Feodorovici s-a oprit, s-a uitat la ziar și a spus : „Asta-i despre mine !"

Pe aerodromul din Leningrad a avut loc o primire cordială, cu flori și cuvinte calde de bun venit. Printre cei care l-au întîmpinat era și Vladimir Nikolaevici, fiul lui Rimski-Korsakov, prieten de tinerețe al lui Igor Feodorovici. Cînd s-au îmbrățișat, ochii le erau înlăcrămați. Drumul de la aerodrom spre oraș era nou pentru Stravinski ; nou era și cartierul prin care a trebuit să treacă pentru ca să ajungă la vechiul Leningrad. Iată însă că încep străzi cunoscute... Igor Feodorovici le recunoștea și cu multă satisfacție le arăta lui Vera Arturovna și Craft : „Asta-i piața Isaakievskaia — în casa asta locuia dentistul la care ne duceau, pe mine și pe fratele meu, în copilărie... Iată Palatul Anicikin, aici Tolstoi se întîlnea cu Sofia Andreevna... Aici, pe Nevski, era cîndva un restaurant ; în el am fost ultima oară împreună cu „Volodia" Rimski-Korsakov... În casa asta s-a îmbolnăvit Ceaikovski — și aici era un restaurant, mi se pare Leiner...". Nu-i venea să plece încă la hotel, vroia să vadă cît mai multe locuri cunoscute. Străbătea Leningradul și în minte îi apăreau amintiri mereu noi. „Iată canalul Kriukov — în casa asta a locuit familia mea. În cartea pe care am scris-o cu Craft am desenat planul locuinței noastre. Locuiam într-o cameră împreună cu fratele meu Gurii — el îmi era cel mai apropiat și ca vîrstă și ca preocupări. A murit în primul război imperialist... mult timp nu m-am putut împăca cu gîndul morții lui...".

În sfîrșit trebiua să ajungem și la hotelul „Evropeiskaia", unde-l și așteptau compozitori din Leningrad. Deși obosiți după călătoria cu avionul, Igor Feodorovici și Vera Arturovna nu aveau chef să se odihnească — cu atît mai mult cu cît la Teatrul Pușkin se prezenta „Cadavrul viu" de Tolstoi. Măcar două acte să vadă la Teatrul Aleksandrovski. La plecare din teatru, l-a salutat cu căldură Cerkasov.

În dimineața următoare au început repetițiile cu Orchestra Filarmonicii din Leningrad și, ca întotdeauna, în timp ce Craft conducea repetiția, în jurul lui Stravinski s-au adunat într-un cerc strîns dirijori, compozitori — de data aceasta din Leningrad... Minunata sală a Filarmonicii din Leningrad — fosta Adunare a nobilimii i-a amintit de multe lucruri compozitorului : „Îmi amintesc, cînd aveam 14—15 ani și am fost aici la primele concerte de muzică simfonică. Obscurantiștii și reacționarii priveau cu dispreț simfonismul rus. Numai după ce Teatrul imperial a început să comande lui Glazunov balete, au început și ei să se gîndească să-și schimbe atitudinea față de muzica rusă. Rimski-Korsakov a fost un om cu concepții foarte liberale și a făcut multe pentru dezvoltarea muzicii noastre naționale. L-am iubit foarte mult, ca pe un al doilea tată... Un om remarcabil a fost Liadov și profesorul lui Vitol — un excelent muzician. Cu Vitol m-am întîlnit ultima oară la Riga în anul 1934 unde am venit în turneu. Îmi amintesc că acolo se prezentau baletele mele „Pasărea de foc" și „Petruşka". Am discutat mult cu Vitol, ne-am amintit de trecut, mi-a făcut foarte multă plăcere...".

„Mă gîndeam, pe atunci, să vizitez Uniunea Sovietică ? Da, am fost invitat de două ori — prima dată, cînd trăia încă Lenin, căruia îi plăcea atît de mult muzica — însă boala soției m-a împiedecat ; a doua oară, după moartea lui, de data asta m-au împiedecat turneele.

...„Știți pe cine am avut prilejul să mai vîd în această sală ? Pe Adelina Patti ! Aveam pe atunci 14 ani. Cît să fi avut ea ? O priveam prin binoclu și mi se părea că e un bibelou dintr-o cameră de obiecte de artă — cu bucle și dantele, ca o mică „pompadour".

„Sînt bucuros că în concertele pe care le vom da, eu și Craft, aici la Leningrad se va interpreta și muzica din baletul „Sărutul zînei". Țin mult la ea. Cu un public diferit vorbesc întotdeauna în diferite feluri : cu copiii vorbesc într-un fel, cu cei mari altfel, iar cu bătrînii în genere nu vorbesc ci îi consolez. Am scris baletul acesta în memoria lui Ceaikovski — e un fel de „sărut" al muzicii lui romatice. Poate că n-ar fi rău să-l montați ? ! Mi-ar face plăcere dacă acest balet al meu s-ar prezenta pe scena unuia dintre minunatele voastre teatre".

Leningradul ademenea cu un timp splendid pentru perioada respectivă și s-a luat hotărîrea ca în primele ore libere de după masă să se plece la Petrodvoreț iar dacă va mai rămîne timp și la Oranienbaum, astăzi Lomonosov, locul unde s-a născut compozitorul. Petrodvorețul, cu minunatele lui fîntîni arteziene — care, din păcate, acum erau amuțite — cu bogatul parc, aurit de toamnă, și majestosul palat, a produs asupra tuturor o impresie de neuitat. Iar după ce a vizitat Lomonosovul, Igor Feodorovici a exclamat : „Nu mi-am dat niciodată seama că m-am născut în mijlocul acestor uimitoare frumuseți ! Eram doar de două luni cînd m-au dus de aici și nu am mai revenit niciodată ; merita însă să locuiești aici, să te pătrunzi din plin cu splendoarea „barocului" rusesc !"

În seara zilei de 5 octombrie compozitorii din Leningrad au organizat în cinstea lui Stravinski o recepție a fost una dintre cele mai plăcute și mai interesante întîlniri de creație din Leningrad. S-a vorbit despre multe probleme privind creația compozitorului, despre părerile lui asupra muzicii — atît celei contemporane cît și a celei din trecut. Despre muzica concretă sau cea electronică Igor Feodorovici nu și-a exprimat părerea — el spune că n-o cunoaște. „Aud doar zgomote și nu sunete muzicale și dacă tehnica de astăzi oferă bogate posibilități pentru crearea de noi zgomote, ele nu vor rămîne decît tot zgomote. Se prea poate ca în muzica electronică să apară noi sunete ; aceste sunete noi, trebuesc studiate ; la vîrsta mea însă asta nu mă mai interesează.

Igor Feodorovici a fost întrebat despre felul cum îi privește el pe diferiți compozitori. „Mahler nu-mi este apropiat însă în istoria muzicii el este o figură însemnată, mult mai însemnată ca Richard Strauss, strălucitor prin talentul său și care în timpul vieții s-a bucurat de un uriaș succes. În prezent cel mai apropiat îmi este Anton Webern — care se deo-

sebește atît de mult de profesorul său Schönberg. Schönberg, fără îndoială, este un mare muzician, însă muzica lui pornește de la romantismul tîrziu al secolului al 19-lea, de la Mahler, Wagner. Romantismul însă este străin muzicii mele ; ea își are rădăcinile împlîntate în muzica franceză medievală".

Cînd a fost întrebat cum rămîne cu un compozitor care, în năzuința lui de a merge înainte, s-a îndepărtat prea mult de auditori, Igor Feodorovici a răspuns că auditorii trebuie, în primul rînd, educați ; este absolut necesar ca în școlile de copii solfegiul să se învețe la fel ca și abacedarul — așa cum se face în Franța, unde o melodie niciodată nu este intonată cu un simplu „tra-la-la", ci cu „do-fa-sol"...

Pentru Igor Feodorovici a fost la fel de important, cum a declarat el mai tîrziu, să audă părerea compozitorilor noștri în legătură cu o serie de probleme de creație și a regretat foarte mult că pentru astfel de schimburi de păreri, ca și pentru multe altele, a rămas atît de puțin timp...

La Casa compozitorului din Leningrad, cu concursul activ al M. V. Iudinei, a fost organizată o expoziție dedicată lui Igor Stravinski ; deschiderea ei a avut loc în prezența compozitorului, după care, în cadrul unui mic concert, întîmpinat cu căldură de asistență, au fost interpretate două lucrări ale sale — octetul, scris în 1923 și septetul, scris în 1953. Expoziția a produs asupra lui Igor Feodorovici o mare impresie ; el a fost uimit de atîta bogăție de material rar și interesant, iar dragostea cu care a fost organizată această expoziție l-a emoționat.

În decursul șederii sale în Uniunea Sovietică, Igor Feodorovici aproape că nu a avut timp să asculte lucrări de compozitori sovietici, în afară de o oră, găsită în acest scop la Leningrad, cînd au fost audiate părți din unele lucrări — Poem de Sviridov pe versuri de Esenin, cvartet de Salmanov, Sonata de Galina Ustvolskaia, Simfonia de Mirzoian. Întrucît însă lucrările nu au fost audiate în întregime, Stravinski nu și-a putut forma o impresie deplină din care cauză s-a abținut să-și exprime părerea. Poemul lui Sviridov a trezit și la Stravinski și la Craft interesul pentru creația compozitorului și Igor Feodorovici a regretat că n-a putut audia Oratoriul acestuia pe versuri de Maiakovski. Stravinski îl consideră pe Maiakovski drept unul dintre cei mai remarcabili poeți ai contemporaneității, îl iubește foarte mult, s-a întîlnit cu el la Paris și a suportat greu știrea despre moartea poetului.

Igor Feodorovici este foarte atașat de familia sa și unica seară liberă pe care a avut-o la Leningrad a dedicat-o, firește, rudelor, nepoatei sale Xenia Iurievna și apropiaților ei, care locuiesc în vecinătatea casei unde compozitorul și-a petrecut copilăria și tinerețea. Pentru el a fost foarte interesant să răsfoiască vechile albume de familie, să privească fotografiile cu dedicații, ce astăzi reprezintă o rară valoare.

Dar ca să fi la Leningrad și să nu mergi măcar o dată la teatrul „Mariinski", să nu i-l arăți lui Craft, era de neînchipuit ! De aceea Stravinski și Craft au destinat o oră pentru teatrul „Kirov" unde în seara aceea se preeznta opera „Lohengrin". Igor Feodorovici îi arăta cu mîndrie lui Craft teatrul, era din nou entuziasmat de frumusețea lui, de sunetul minunat al orchestrei, de remarcabila montare. „În copilărie, cînd cînta tata, eram prezent întotdeauna — totul mi-e cunoscut — a încheiat el — și m-am întors aici ca în casa mea natală...", Artiștii teatrului l-au salutat cu căldură pe remarcabilul compozitor cînd acesta a venit la ei în culise.

Tinerii compozitori din Leningrad l-au rugat pe Stravinski să le acorde o convorbire și la 8 octombrie, după repetiția generală a avut loc o interesantă discuție de creație. Întrebările curgeau una după alta, era greu să răspundă la toate :

— Igor Feodorovici, în lucrările din ultimii ani respectați în exclusivitate principiul muzicii seriale ?

— Firește că într-o lucrare nu poate avea loc un amestec de principii, în genere însă eu nu renunț la muzica tonală și mi-ar fi făcut mare plăcere să ascult aici, de pildă, interpretarea variațiunilor de Bach pe temă a două corale, orchestrate de mine. Îmi place foarte mult lucrarea acesta. La fel de interesant ar fi fost să aud pe scena voastră „Regele Oedip".

— Nu sînteți de părere că asprele canoane ale tehnicii seriale impun un cadru prea îngust creației, liberei inspirații ?

— În primul rînd se cere talent și atunci nici un fel de dogme nu mai înspăimîntă. În afară de aceasta, ele există și în muzica tonală — de pildă canoanele muzicii bisericești nu sînt nici ele mai elastice, dacă le folosești dogmatic. Fără talent însă nu ajungi la nici un rezultat : cunosc mulți nătîngi care scriu muzică serială, ei însă tot nătîngi rămîn...

— Cum apreciați muzica contemporană ?

— Cînd stai la poalele muntelui e greu să-i privești culmea. La fel e și cu muzica — dacă nu există o distanță în timp este greu să o apreciezi. Pe Beethoven îl putem aprecia, sîntem la o distanță destul de mare de el ; pe Debussy însă este încă greu să-l apreciezi. Poți să analizezi, însă analizarea și apreciate sînt două noțiuni cu totul deosebite.

În seara de 8 octombrie a avut loc primul concert din Leningrad. Programul concertului a cuprins „Focul de artificii", „Sărutul Zînei" și „Pasărea de foc". Publicul a ovaționat îndelung pe compozitor care a mulțumit emoționat pentru calda primire ce i s-a făcut : „Vreau să vă spun cîteva cuvinte. Cu aproape 70 de ani în urmă, mai exact atunci cînd eram un băiețel de 11 ani, ședeam în această sală cu mama mea și ascultam concertul dirijat de Napravnik. Era la cîteva zile după moartea lui Ceaikovski — tot orașul era îndoliat — iar programul era același pe care l-a dirijat chiar Ceaikovski cu două săptămîni în urmă. Astăzi, eu dirijez, pentru prima oară, în această sală și acest lucru pentru mine reprezintă o mare sărbătoare !"

A venit și ultima zi de ședere a lui Stravinski la Leningrad, dar cîte mai sînt încă de făcut... „Este foarte important pentru mine să vizitez casa lui Pușkin, locul unde a murit marele poet rus, despre moartea căruia a vorbit Jukovski atît de splendid", a spus Stravinski. În casa poetului, Stravinski, cercetă cu multă dragoste obiectele personale ale lui Alexandr Sergheevici. „Mă uimește întotdeauna dragostea poporului rus față de Pușkin, sentimentul cald ce îl poartă. Goethe este și el geniu, iar poporul german îl venerează, îi poartă o admirație. Totuși

nu există o contopire cu poporul, ca în cazul lui Puşkin, acea apropiere nemijlocită..." Stravinski a rugat, dacă se poate, să i se facă o copie după masca mortuară a poetului, pe care a vrut întotdeauna s-o aibe acasă.

La ultima cină din Leningrad Igor Stravinski a vorbit cu entuziasm despre tot ce a avut prilejul să vadă în Uniunea Sovietică. „Apreciez foarte mult ceea ce face Nikita Sergheevici Hruşciov şi aş fi fost fericit să-i strîng mîna", a spus el.

Ultimul concert dat în Uniunea Sovietică a fost primit cu aceeaşi căldură ca şi cele precedente. Din mica rezervă de timp pe care Igor Feodorovici o avea la dispoziţie, o bună parte a fost consumată în pregătirea concertelor date cu cele trei colective orchestrale, despre care a vorbit cu atîta căldură în cuvintele sale de rămas bun rostite pe aeroportul Şeremetev din Moscova.

După concert a urmat plecarea din Leningrad, călduroase strîngeri de mînă, cereri de a reveni, despărţirea de rude. Pentru Moscova nu a mai rămas decît o zi şi jumătate întrucît Stravinski nu-şi mai putea prelungi şederea din cauza turneelor sale în Italia. Stravinski, soţia sa şi Craft se simţeau la hotelul „Naţional" ca acasă. La 10 octombrie a avut loc recepţia de încheiere, organizată de Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S., la care s-au tras concluzii îmbucurătoare asupra relaţiilor de prietenie ce s-au statornicit în cele trei săptămîni de şedere a lui Stravinski în Uniunea Sovietică.

A doua zi, 11 octombrie, ultima zi de şedere a lui Stravinski în Patrie, el, soţia sa şi Robert Craft au fost primiţi de şeful Guvernului sovietic, Nikita Sergheevici Hruşciov. Întîlnirea cu şeful statului a produs asupra lor o puternică impresie şi în drum spre aeroport Igor Feodorovici şi Vera Arturovna nu vorbeau decît de aceasta: „Nikita Sergheevici m-a întrebat despre şederea noastră în Uniunea Sovietică. I-am vorbit cît de mulţumiţi sîntem de această călătorie, despre primirea caldă ce ni s-a făcut, de munca mea cu cele trei remarcabile orchestre. Nikita Sergheevici ne-a invitat să revenim în Uniunea Sovietică, să stăm un timp în Crimeea şi în Caucaz, să ne odihnim. Acest lucru ne-a mişcat foarte mult şi desigur că am primit invitaţia. Am şi uitat că sînt muzician, atît de atrăgător povestea Nikita Sergheevici despre călătoria sa prin Asia Centrală, despre avîntul colosal al construcţieie de acolo, unde chiar fluviile îşi schimbă cursul — Amu-Daria curge acum într-o altă direcţie. Întîlnirea aceasta a fost într-adevăr o demnă încheiere a interesantei noastre şederi aici".

Pe aerodromul Şeremetev, Stravinski era aşteptat de compozitori, reprezentanţi ai opiniei publice muzicale din Moscova şi desigur corespondenţii ziarelor sovietice şi străine care, nerăbdători, vroiau să-i pună ultimele întrebări pe pămînt rusesc. Cînd Stravinski a fost întrebat despre impresia lui cu privire la Moscova, el a răspuns că o îndrăgeşte foarte mult. În răspunsurile pe care le-a dat corespondenţilor, Igor Feodorovici a descris pe scurt călătoria sa, a mulţumit cu căldură pentru primirea ce i s-a făcut, a exprimat admiraţia sa pentru orchestrele cu care a lucrat şi şi-a amintit cu emoţie de Lomonosov, localitatea unde s-a născut, de fermecătorul Leningrad, unde şi-a petrecut tinereţea şi a vorbit cu sinceră recunoştinţă despre întîlnirea pe care a avut-o cu Nikita Sergheevici Hruşciov şi despre invitaţia lui de a reveni în Uniunea Sovietică. „De aceea eu nu vă spun „adio" ci „la revedere", a încheiat Stravinski.

Ultimele momente cordiale de rămas bun de la prietenii pe care şi i-a făcut aici şi cît ai clipi, „pasărea de foc" din zilele noastre se rotea deja în înaltul cerului.

A. AFONINA

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

În legătură cu participarea pianistului Valentin Gheorghiu şi a violonistului Ştefan Gheorghiu la Festivalul Internaţional desfăşurat în vara aceasta la Morcote, ziarul „Il dovere" care apare la Belinzona scrie sub semnătura lui Aldo Moresi următoarele:

„În cadrul săptămînii de muzică clasică, desfăşurată la Morcote, pianistul romîn Valentin Gheorghiu a entuziasmat literalmente publicul care ocupa piaţa bisericii Santa Maria del Sasso. El a executat, cu un tuşeu de mare artist, muzică de Schumann: Fantezia în la major op. 17, „Scenele de copii" şi „Carnavalul". După această execuţie, nu e desigur deplasat, să-l aşezăm pe piedestalul demn de un Arthur Rubinstein şi de Benedetti Michelangeli.

Pianistul romîn a executat trei bucăţi afară din program: foarte frumoase nocturne de Chopin şi un dans din ţara sa".

„Gazzetta Ticinese" din 3 august 1962, care apare la Lugano, scrie, între altele: „După dispariţia lui Edwin Fischer, Dinu Lipatti, Clara Haskil, Walter Gieseking şi atîtor alţi mari artişti, concertistul internaţional trece printr-o criză, căci adevăraţii mari pianişti se pot azi număra pe o singură mînă. Numele care se citesc azi pe marile afişe, pe afişele marilor ocazii, sînt limitate azi la Wilhelm Backhaus, Arthur Rubinstein, Benedetti Michelangeli, Nikita Magaloff, Sviatoslav Richter şi alţii care în momentul de faţă ne scapă. După fantastica sa manifestare de la Morcote, Valentin Gheorghiu merită, negreşit, să fie înscris pe lista acestor mari artişti. Aceasta nu este numai impresia noastră de critici muzicali dar e şi impresia publicului care la Morcote este obişnuit să asculte execuţii de înalt nivel, un public cultivat şi foarte distins, cunoscător al adevăratei arte, care are mari exigenţe şi e greu de cucerit. Ei bine, acest public s-a lăsat antrenat de entuziasm faţă de acest tînăr artis şi nu s-a mulţumit pînă nu a avut, de la Gheorghiu, trei piese afară din program obţinute după zece rechemări.

Valentin Gheorghiu s-a arătat un pianist de foarte mare clasă: posedă un tuşeu minunat şi o muzicalitate foarte rafinată. Un artist care e absolut stăpîn pe instrumentul pe care cîntă, un artist modest şi afabil, un artist care ştie că arta e o vocaţie ce-i cere mari sacrificii şi pe care le împlineşte cu toată dragostea sa".

În „Ecoul din Locarno" din 14 august 1962 citim sub titlul *Al doilea concert al fraţilor Gheorghiu la Brissago* următoarele: „Ştefan Gheorghiu este un muzician fin şi ales, cu o sensibilitate muzicală într-adevăr excepţională. Interpretările sale entuziasmează prin claritatea şi caracterul lor intim. Vioara sa cîntă, orice notă trăieşte şi are propriul său profil, melodiile vin din inimă şi merg către inimile spectatorilor.

Gheorghiu nu este unul dintre aceia care vor cu orice preţ să strălucească, care urmăresc doar efectul, un efect gol. Nu. Muzica sa îşi află ecou în sufletul tuturor. Are o vrajă deosebită, gingăşie şi totodată o forţă şi o vehemenţă enormă. Cei

doi concertiști s-au aflat într-o unitate perfectă și convingătoare. Aplauze călduroase și două frumoase buchete de flori au reprezentat răspunsul publicului entuziast. În afara programului, amabilii oaspeți au executat o piesă de Enescu. Un concert de o rară valoare și sperăm să reauzim în curînd din nou pe simpaticii frați Gheorghiu. La revedere". (Ip.).

„În persoana lui Ștefan Gheorghiu am făcut cunoștință cu un violonist sensibil și interiorizat care, într-o manieră discretă, face să sune strălucit instrumentul. Este adevărat că fratele său Valentin, plin de temperament, înfocat, a preluat mereu conducerea fără, însă, să acopere în mod brutal vioara.

Mai cu seamă în mișcările lente, Ștefan Gheorghiu dezvoltă puterea sa matură de interpretare, desfășurînd o sonoritate grandioasă".

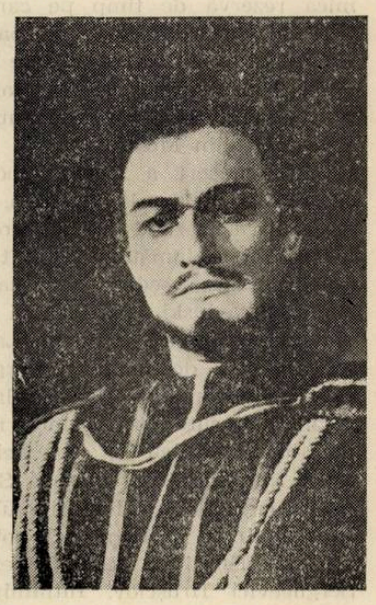
În cursul anului 1962, baritonul Nicolae Herlea, Artist al Poporului, a obținut o serie de importante succese peste hotare. Aflat în Italia cu prilejul unei călătorii de documentare, cîntărețul romîn a fost invitat să-și dea concursul la o serie de reprezentații cu *Bărbierul din Sevilla*, organizate de teatrul în aer liber „Castello di Lombardia" din localitatea Enna (Sicilia), una din cele trei principale scene italiene — alături de Arenele din Verona și de Termele lui Caracalla din Roma — în care se organizează spectacole de vară în aer liber. Cîntînd în spectacol împreună cu soliștii italieni Luciano Panzeri, Umberto Frisaldi, Elvidia Ferracuti, Salvatore Cattania, Gabriele de Julis ș.a., sub bagheta dirijorului Giuseppe Morelli, Nicolae Herlea a întrunit unanime aprecieri pozitive din partea publicului și a presei. Astfel, *„Giornale de Sicilia"* din 24 iulie 1962 scrie următoarele sub titlul *Un Figaro de o excepțională vioiciune a pășit din nou pe scena „Lombardia" — Aplauze la scenă deschisă pentru Nicolae Herlea:*

„Tito Gobbi, Romano Roma, Nicolae Herlea: trei nume de artiști, trei interpreți ai îndrăgitei figuri a rossinianului Figaro la «Castello di Lombardia», respectiv în stagiunile lirice ale anilor 1949, 1957 și ale acestui an.

Pe scenă, Nicolae Herlea este de o dezinvoltură unică, de o măiestrie uluitoare, echilibrată la maximum. Este Figaro-ul ideal al lui Beaumarchais și Rossini, practic, inventiv, îndrăzneț, care cu promptitudine și fără servilism se mișcă în casa altora și în afacerile altora ca în casa sa proprie; o perfectă însușire a personajului, care se traduce prin gesturi corespunzătoare, prin mișcări pline de vervă, prin intonații, prin inflexiuni, atît în partea cîntată, cît și în cea recitată. Are o calitate excepțională, aceea de a comunica cu publicul. Și publicul îl urmează, din mișcare în mișcare, cu bună dispoziție, pentru că nu este niciodată dezamăgit. Vocea este aceea a unui astru de prima mărime al «bel-canto»-ului, caldă și puternică, se ridică pînă la tonurile de tenor și coboară la frumoase și bărbătești sonorități joase. Nicolae Herlea a risipit continuu o bogăție expresivă, care este rodul unor splendide daruri naturale, cît și al unui atent studiu și al unei intense pregătiri".

Ziarul *La Sicilia* din aceeași dată își intitulează cronica *«Un spumos „Bărbier din Sevilla" pe scena „Castello di Lombardia". — Fericit debut al baritonului romîn Nicolae Herlea»*, menționînd între altele:

„Nicolae Herlea a arătat că posedă o voce pusă la punct, de un timbru frumos și întotdeauna docil față de exigențele partiturii rossiniene, care nu este



ușoară. El a adăugat prețioaselor sale calități vocale o dezinvoltură și o stăpînire scenică cu adevărat surprinzătoare, realizînd în ansamblu o interpretare de înalt nivel".

În luna octombrie, Nicolae Herlea a realizat un turneu de 17 zile în Turcia, cîntînd rolul Contelui de Luna în trei reprezentații cu *Trubadurul* la Opera de Stat din Ankara, printre care și în spectacolul de deschidere a stagiunii, la 4 octombrie 1962.

În cadrul turneului baritonului romîn s-a organizat și un concert, la care Nicolae Herlea a prezentat, acompaniat de orchestra condusă de dirijorul american Ottavio de Rosa, o serie de arii din opere, precum și un recital comun al cîntărețului romîn și al basului turc Ayhan Baran, laureat al celui de-al II-lea Concurs internațional „George Enescu", ambii acompaniați de pianistul italian Renato Sabbioni.

Participarea lui Nicolae Herlea la spectacolul „Trubadurul" a fost pe larg comentată de presa din Ankara.

Ziarul *„Akis"* din 15 octombrie din 1962: *Nicolae Herlea, care a obținut marele titlu de artist al poporului, cel mai renumit bariton romîn, a cucerit admirația publicului ankarian la reprezentația de gală a operei* Il trovatore. *Cu toate că are numai 15 ani de activitate pe scenă, acest tînăr artist are o voce de volum mare, dulce, cu numeroase nuanțe, un colorit deosebit și posedă o tehnică solidă. Nici nu a intrat în scenă, nici nu a început aria sa și Contele de*

Luna în persoana lui Herlea a atras atenţia întregului public.

Simpatia arătată de spectatori lui Nicolae Herlea, pînă la ultimul tablou, dovedeşte că el este un mare artist.

Succesul dobîndit de el pe merit poate fi asemănat numai cu cel pe care l-a obţinut David Oistrah în aceeaşi sală".

După ce caracterizează spectacolul de gală al operei *Il Trovatore* drept un mare eveniment în viaţa artistică a Ankarei, ziarul *Onçu* din 15 octombrie 1962 scrie între altele: *«Baritonul Nicolae Herlea a dovedit că a atins punctul culminant al tehnicii, că posedă o voce excepţională, că este un artist de o valoare monumentală. Îmbinarea artei sale puternice cu fizicul său plăcut şi cu un talent artistic deosebit este caracteristică baritonului Herlea.*

El a cîntat minunat aria lui Figaro din opera „Bărbierul din Sevilla" la concertul pe care l-am ascultat. Într-adevăr se poate spune că s-ar găsi foarte greu un al doilea Figaro de talia lui Herlea.

Sîntem siguri că atît pentru noi, cît şi pentru scena operei noastre, va fi o onoare să-l ascultăm şi să-l vedem pe Herlea în opera „Bărbierul din Sevilla", în anul viitor. Pentru Opera turcă venirea acestui ambasador al artei constituie un mare sprijin».

CONCERTE — SPECTACOLE

Orchestra „Gewandhaus"

Cele trei concerte date de renumita Orchestră Gewandhaus din Leipzig la începutul noii stagiuni muzicale au constituit un eveniment de seamă. Publicul din Bucureşti şi din alte oraşe ale ţării a avut prilejul să urmărească o formaţie cu vechi tradiţii care şi-a cîştigat, pe bună dreptate, aprecierea ascultătorilor din întreaga lume. În ultimii ani, muzicienii din Leipzig au reprezentat în diferite ţări cu cinste arta sunetelor din Germania democrată.

Dacă ţinem seama şi de faptul că orchestra Gewandhaus a luat fiinţă în anul 1781, condusă fiind de-a lungul vremii de personalităţi marcante ca Johann Adam Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Arthur Nikisch, Hermann Abendroth, Wilhelm Furtwängler ş.a., vom înţelege interesul cu care au fost întîmpinate aceste manifestări.

Din capul locului trebuie arătat că aşteptările n-au fost satisfăcute în întregime, ceea ce nu ne împiedică să apreciem succesele repurtate de către muzicienii din Leipzig.

În primul rînd, trebuie amintit că moartea lui Franz Konwitschny, a lăsat pe neaşteptate orchestra fără dirijorul său permanent. Programul întocmit de Konwitchny, n-a convenit, poate, întru totul dirijorului Heinz Bongartz care, în ultima clipă, a acceptat să preia conducerea orchestrei. Toate acestea au contribuit ca orchestra să nu poată da — aşa cel puţin credem — randamentul artistic de care este capabilă. Calităţile orchestrei le-am simţit doar parţial (în Scherzo din Simfonia a II-a de Brahms, în partea III din Simfonia V de Beethoven etc.) care au sunat de-a dreptul uluitor.

Primul concert a fost dedicat lui Johann Sebastian Bach, a cărui muzică are cele mai adînci legături cu viaţa muzicală din Leipzig. Este lesne de înţeles marele interes pentru acest concert pe de o parte şi discuţiile aprinse ulterior în jurul interpretării pe de alta. Muzicienii din Leipzig au urmărit să ne ofere un Bach cît mai autentic, cît mai apropiat de gîndirea maestrului şi cît mai fidel partiturii. S-au evitat orice exagerări în dinamică. (Se înţelege că a fost respectată cu stricteţe dinamica teraselor, fără nici un fel de crescendo sau descrescendo). Planurile sonore au fost bine cîntărite; odată fixate au rămas mereu aceleaşi. Ţesătura muzicală a sunat la fiecare bucată străvezie iar polifonia, pe alocuri densă (în concertul brandenburgic nr. 3 de exemplu, s-a prezentat clar, vocile mai importante fiind mereu reliefate, fără însă să domine autoritar pe celelalte. După părerea noastră, a fost un Bach autentic, care ne captivează nu prin tensiunea ce se degajă din opunerea unor idei muzicale diferite — de altfel străine muzicii lui Bach — ci prin naturaleţea continuării ideilor, prin neîntreruptul flux al melodiilor.

Ar putea fi discutat şi tempoul, luat de multe ori mai rar decît cel obişnuit. Dar, şi în această privinţă trebuie spus că, în general, muzica lui Bach se cîntă azi prea repede. Un allegro bachian nu este egal cu unul de Mozart sau Haydn, de pildă. Albert Schweitzer, marele exeget al muzicii lui Bach luptă, în scrierile sale, pentru un tempo mai liniştit în părţile mişcate (a se vedea Preludiile şi fugile pentru orgă imprimate de el).

Dacă, cu toate aceste laturi pozitive, s-a simţit în anumite momente o oarecare „răceală", acest fapt credem că se datoreşte, în primul rînd, dirijorului care n-a reuşit să transmită orchestrei vibraţia interioară.

Foarte frumos a sunat concertul pentru clavecin şi orchestră în re minor (solist Hans Pischner). Clavecinistul din Leipzig este fără îndoială o personalitate muzicală marcantă. Interpretarea pătrunsă de temperamentul său muzical îmbinat cu precizia tehnică şi logica gîndirii ne-a făcut să trăim clipe de înaltă artă. Şi mai elocvent poate a fost recitalul dat la televiziune cu o zi înaintea concertului.

Şi acum cîteva gînduri în legătură cu interpretarea concertului pentru două viori şi orchestră. De fapt, această lucrare are mai mult caracterul unui concerto-grosso decît al unui concert solistic, iar încredinţarea părţilor solistice unor oameni din orchestră este absolut normală. Prin aceasta, unitatea nu numai a gîndirii muzicale dar şi a sonorităţii se

păstrează mai bine iar lucrarea sună mai rotunjită, mai echilibrată. Bineînțeles cu condiția ca cei care susțin partea solistică să fie la un înalt nivel de interpretare. Soliștii Werner Bosse și Karl Suske s-au achitat bine de sarcina lor. O mai mare precizie ritmică ar fi sporit și mai mult eficiența artistică. Mai trebuie amintit flautistul Hörtsch în Concertul brandenburgic nr. 5 care a reușit să imprime cîntului său o sonoritate asemănătoare cu flautul drept (instrumentul folosit din timpul lui Bach).

În ansamblu a fost un concert cum am dori să ascultăm cît mai multe. Discuțiile aprinse în jurul concepției, stilului sînt binevenite întrucît au avut darul de a clarifica multe probleme ce se ivesc în interpretarea muzicii marelui compozitor.

Celelalte concerte au fost dedicate în special muzicii romantice (alături de Simfonia II de Brahms, Concertul 3 în si bemol minor de Ceaikovski, Simfonia neterminată de Schubert, Till Eulenspiegel de Richard Strauss, Concertul pentru pian de Robert Schumann au mai figurat Simfonia a V-a de Beethoven și Simfonietta de Günther Kochan). Cu toate că am fi dorit o mai mare varietate în alcătuirea programelor, înțelegem că dirijorul Heinz Bongartz a respectat întocmai dorința lui Konwitschny (se cunoaște predilecția acestuia pentru muzica romantică). Dar, totodată trebuie arătat și regretul nostru că dirijorul Heinz Bongartz nu și-a alcătuit el programul. Am simțit, la toate trei concerte, o oarecare timiditate a dirijorului care, parcă a stat tot timpul „în rezervă". Atunci cînd a dat frîu temperamentului său, împreună cu orchestra a realizat interpretări de înalt nivel artistic ca de pildă în Simfonia a V-a de Beethoven, în uverturile la Tannhäuser și Rienzi de R. Wagner și altele. Brahms, însă, a sunat pe alocuri sec. Lirismul suav caracteristic acestei simfonii a fost prea estompat. Alături de părți de-a dreptul înălțătoare — scherzo, finalul — ne-au fost oferite și fragmente în care s-a cîntat neconvingător observîndu-se chiar imperfecțiuni pe alocuri.

Simfonia de Schubert a sunat discret, fără exagerări. A fost un Schubert clasicizant, care nu ne-a displăcut. Am fi dorit să auzim poemul Till Eulenspiegel cu mai multă vervă, sclipire și umor, dar ne-a impresionat latura dramatică subliniată de interpretare cît și precizia execuției.

Punctul culminant l-a constituit fără îndoială Simfonia a V-a de Beethoven. Redată concis, bine construită, ca dintr-o bucată, cu temperament, cu exactitate (micul accident la începutul Finalului n-a diminuat cu nimic impresia generală), această muzică a ridicat pur și simplu sala în picioare, și pe merit.

O apreciere specială trebuie făcută concertmaestrului Werner Bosse care a cîntat — lucru remarcat la toate piesele în care a participat — cu o totală dăruire, antrenînd întreaga orchestră.

Despre tînăra pianistă Annerose Schmidt se pot spune atît lucruri bune cît și mai puțin îmbucurătoare. În Concertul de Ceaikovski, interpreta n-a fost la înălțimea cerută, cu toată stăpînirea tehnică de care a dat dovadă. Concertul în la minor de Schumann a fost redat cu un larg suflu poetic, cu grație și cu pătrundere remarcabilă a partiturii. Am fi dorit să ascultăm un concert de Bartók, Prokofiev sau Mozart. În treacăt fie amintit, Annerose Schmidt are în repertoriul său 49 de concerte, printre care 9 de Mozart, 4 de Beethoven, toate concertele Bach și cele de Bartók, Prokofiev, Chopin, Rahmaninov, concerte de Haciaturian, Hindemith etc.

Muzica nouă din R.D.G. a fost prezentă prin Simfonietta de Günther Kochan : o lucrare bine realizată din punct de vedere al scriiturii, ce dovedește că autorul dispune de un remarcabil talent. Simfonietta se resimte, însă în mod vizibil, de unele influențe, în special din muzica lui Șostakovici.

În concluzie : concertele date de orchestra Gewandhaus au încîntat un mare public entuziast. Am dori să mai auzim această valoroasă formație și în viitor.

P.S. De ce nu este folosită acustica dirijată a sălii Palatului cu mai multă pricepere ? Excelenta sală, de care toți instrumeniștii au fost uimiți, cu aparatajul ei electronic de cea mai înaltă calitate, nu este întotdeauna folosită cum trebuie. Supramodulația sunetului în Simfonietta de Kochan sau reverberația prea lungă în Simfonia de Beethoven nu au avut darul să contribuie la o reușită muzicală.

ANDREI PORFETYE

Igor Oistrah

Convorbirea cu Igor Oistrah a început — după cum era și firesc — prin evocarea ultimei sale vizite în țara noastră. Era în vara anului 1957... Împreună cu părinții săi, își petrecea vacanța în „Perla Carpaților", la Sinaia, cînd s-a aflat vestea despre apropiata sărbătorire a celor 70 de ani de viață ai lui George Georgescu. Nu era posibil ca, aflîndu-se în Romînia, David și Igor Oistrah să nu participe la acest eveniment. Și așa s-a întîmplat că, la 12 septembrie 1957, pe podiumul sălii Ateneului au răsunat, sub bagheta maestrului sărbătorit, „guadagnini"-urile celor doi Oistrah, soliști în Concertul pentru două viori și orchestră de Bach.

De atunci au trecut cinci ani. Cinci ani în cursul cărora tînărul talentat de atunci a devenit unul din cei mai autorizați reprezentanți ai noii generații de violoniști sovietici, cinci ani de răsunătoare succese, obținute pe toate meridianele globului, în nenumărate țări din Europa, Asia și America. A concertat ca solist cu Filarmonica din Berlin, cu Orchestrele simfonice din Londra, Bruxelles, Haga, Chicago, Indianapolis, cu „Concertgebouw" din Amsterdam, cu „Symphony of the Air" din New York, dirijori fiind Herbert von Karajan, Fritz Reiner, André Cluytens, Sir Malcolm Sargent, Alfred Wallenstein, Antal Dorati ș.a. A realizat, singur sau în colaborare cu ilustrul său părinte, o serie de mult apreciate înregistrări pentru discuri în U.R.S.S., S.U.A., Franța, Anglia, R. D. Germană etc., dintre care cel cuprinzînd lucrări pentru două viori de Haydn, Spohr, Prokofiev și Honegger a fost distins cu „Marele premiu al discului".

Dar mai bine să-l lăsăm pe Igor Oistrah să ne vorbească despre principalele evenimente petrecute în aceşti cinci ani.

— *Principalul obiectiv pe care mi l-am propus după întoarcerea din concediul petrecut la Sinaia în 1957 a fost absolvirea aspiranturii. O dată acest ţel atins în anul 1958, am început să activez în calitate de asistent la catedra de vioară a tatălui meu de la Conservatorul din Moscova. Este o muncă pasionantă, căreia îi dedic o bună parte a timpului meu. În momentul de faţă sînt în aşteptarea unui eveniment important al scurtei mele cariere de pedagog: în luna noiembrie a acestui an, primii trei studenţi pregătiţi de mine se vor prezenta la Concursul internaţional „Wieniawski". Vă rog să mă credeţi că emoţiile mele nu sînt cu nimic inferioare faţă de cele ale candidaţilor.*

— Să ne ocupăm acum, cu voia dv., de activitatea concertistică pe care aţi depus-o în anii din urmă. Cunoaştem succesele dv. în linii mari. N-aţi vrea să ne daţi şi unele detalii în această privinţă?

— *Am călătorit mult în aceşti ani, atît în ţări în care mai fusesem şi anterior — Austria, Elveţia, R. D. Germană, R. F. Germană etc. —, cît şi în altele în care-mi făceam debutul. Ca principale etape pot să citez, în anul 1959, turneul din R. F. Germană, unde am cîntat, între altele, Concertul de Ceaikovski la Hanovra, sub bagheta lui Karajan, fără a beneficia nici măcar de o singură repetiţie, iar în anul 1960 seria de recitaluri şi concerte din Japonia şi India. Pe la mijlocul stagiunii trecute am întreprins apoi un turneu de 2 luni şi jumătate în S.U.A., Canada şi Mexic, cuprinzînd, ca principală manifestare, participarea mea ca solist la concertul comemorativ dedicat memoriei lui Fritz Kreisler, ce decedase de curînd. La acest adevărat eveniment artistic, care a avut loc la „Carnegie Hall" din New York cu concursul Orchestrei „Symphony of the Air" condusă de Alfred Wallenstein, am interpretat Concertul de Beethoven cu cadenţele lui Kreisler. Vă puteţi închipui emoţia mea, cînd am recunoscut, în primele rînduri ale sălii, personalităţi ca violoniştii Jascha Heifetz, Isaac Stern, Efrem Zimbalist, dirijorii Leopold Stokowski şi Eugene Ormandy ş.a. Dar, după cît se pare, totul a decurs cu bine.*

În anul 1961 am plecat cu tatăl meu într-un turneu în Anglia, Franţa, Belgia şi Olanda. La numeroasele concerte simfonice de la Paris, Londra, Bruxelles, Haga, Amsterdam, Liège, etc., organizate cu acest prilej, am apărut atît împreună cu David Feodorovici (în concerte de Bach şi Vivaldi), cît şi separat. Programele au fost foarte variate, incluzînd — de pildă la Londra — o seară dedicată în întregime lui Bach, la care acompaniamentul a fost susţinut de English Chamber Orchestra, dirijată de Colin Davis. Ca „bis" am cîntat de regulă Sonata pentru două viori solo de Prokofiev. În aceeaşi perioadă am înregistrat la Paris discul cu duete de vioară, care s-a bucurat de o călduroasă primire.

— Pentru că aţi amintit de colaborarea dv. artistică cu David Feodorovici în cadrul acestui turneu, v-am ruga să ne precizaţi dacă ea a avut un ca-

racter ocazional sau a constituit preludiul unei activităţi comune viitoare.

— *În principiu, tatăl meu şi cu mine avem programe de activitate concertistică separate. Uneori se întîmplă chiar să nu ne vedem cu lunile, fiecare din noi fiind plecat în altă direcţie. Cu toate acestea, găsim răgazul necesar pentru a concerta şi împreună, dar nu numai la două viori, ci şi la... vioară şi baghetă.*

— ?

— *De la o vreme, David Feodorovici a îndrăgit activitatea de şef de orchestră. De mai multe ori, el a dirijat concerte la care am apărut ca solist. Astfel, la Moscova, am cîntat sub bagheta lui, într-o singură seară, Concertele de Bach, Beethoven şi Brahms, la Londra am imprimat, tot sub conducerea lui, Concertele de Bruch şi Brahms cu „Royal Philharmonia Orchestra" etc. În prezent, David Feodorovici se pregăteşte să apară la Moscova ca dirijor cu primul său program cuprinzînd nu numai lucrări concertante. Se pare că acest concert simfonic de debut va cuprinde o uvertură de Wagner, Simfonia a II-a de Brahms şi Concertul de vioară de Dvorak, solist fiind colegul meu Viktor Pikaizen.*

De altfel, vorbind despre colaborarea cu tatăl meu, vreau să amintesc şi proectul nostru de a prezenta Simfonia concertantă pentru vioară, violă şi orchestră de Mozart, cu David Feodorovici la violă, în timp ce eu voi susţine partea viorii.

— Am observat că în programele anunțate de dv. la București figurează mai multe lucrări contemporane : Concertul de Bartók, Suita italiană de Stravinski, piese de Prokofiev și Haciaturian. Reprezintă aceasta o orientare nouă în repertoriul dv. ?

— *Da, este adevărat că în ultimii ani m-am ocupat mult de creația contemporană, care mă interesează în chip deosebit. În afară de lucrările citate, am mai inclus în repertoriul meu Concertele de Prokofiev (nr. 1), Haciaturian, Kabalevski, Rakov, Sonata în mi major de Hindemith, Sonata de Karen Haciaturian etc. În prezent pregătesc noi lucrări de compozitori sovietici : Concertul de Vainberg și Sonata tînărului Alexei Nikolaev. Cu timpul, voi lărgi și mai mult aria preocupărilor mele privind muzica contemporană.*

— Activați în domeniul muzicii de cameră ?

— *Pe vremuri, adăstam momentele cînd David Feodorovici trebuia să plece în mod neașteptat de acasă, deși convocase pe ceilalți membri ai trio-ului său permanent de muzică de cameră : pianistul Arno Babadjianian și violoncelistul Sviatoslav Knușevițki. Atunci îi luam eu locul și mărturisesc că trăiam momente de înaltă satisfacție artistică. În prezent, însă, activitatea mea concertistică deosebit de intensă — 90—100 de concerte pe an —, completată cu munca didactică, mă împiedică să mă ocup în mod curent de muzica de cameră, evident dacă facem abstracție de sonatele cu pian, incluse în număr mare în recitalurile mele. Dar timpul nu este pierdut. Voi include cu siguranță această activitate în programul meu de viitor.*

— O ultimă întrebare : puteți enunța, în linii mari, trăsăturile caracteristice ale școlii violonistice sovietice ?

— *Bază profesională solidă și cultură artistică multilaterală, iată ce mi se pare că poate caracteriza școala noastră de vioară, — ca și aceea de interpretare în general. Datorită exigențelor severe ale cadrelor didactice, elemente anti-muzicale, lipsite de gust, nu sînt promovate în viața noastră artistică. S-a născut astfel o adevărată armată de muzicieni sovietici de înaltă calificare, care se evidențiază cu autoritate pe plan internațional.*

O problemă care preocupă de la o vreme cercurile noastre muzicale este aceea — relevată nu de mult și într-un articol publicat de muzicologul Grigori Kogan în „Izvestia" — că artistul trebuie să posede nu numai măiestrie și pregătire, ci și o individualitate marcată. Adeseori, cei 20 de studenți care lucrează cu același maestru sînt tentați să-l imite în toate amănuntele. În acest caz vor apare poate 20 de cópii — mai mult sau mai puțin reușite — ale originalului, dar nu se va naște o adevărată personalitate, înzestrată cu trăsături originale. Arta pedagogului constă tocmai în descoperirea acestor trăsături individuale și în găsirea celor mai adecvate metode pentru dezvoltarea lor. Referindu-mă la maestrul a cărui metodă o cunosc cel mai bine, pot spune că David Feodorovici acordă fiecărui student dreptul de a-și găsi drumul său creator. Îmi amintesc că nu odată între noi s-au născut discuții asupra unor probleme, în privința cărora aveam păreri deosebite. Întotdeauna, David Feodorovici îmi atrăgea atenția asupra factorilor obiectivi, obligatorii pentru orice interpret, adăugînd că în rest am libertatea să mă manifest după cum îmi dictează conștiința și sensibilitatea mea artistică, ba chiar recomandîndu-mi să evit pe cît posibil să-l copiez.

Severitatea în interpretare, unită cu dezvoltarea maximă a calităților individuale, iată obiectivul principal al școlii noastre violonistice.

★

Reîntîlnirea cu Igor Oistrah după cinci, respectiv șapte ani de la manifestările sale anterioare în fața publicului bucureștean ne prilejuește constatarea că tînărul violonist sovietic a realizat în acest interval de timp progrese sensibile în direcția formării sale ca un artist matur, înzestrat cu o personalitate ferm conturată.

Prin recitalul dat în sala Ateneului și apoi prin participarea sa ca solist la concertul simfonic al Filarmonicii dirijat de Mircea Cristescu, Igor Oistrah a demonstrat că prețuirea unanimă de care se bucură arta sa este pe deplin întemeiată. Ceea ce se poate remarca în primul rînd la violonistul oaspete, este că — la fel ca și ceilalți artiști sovietici formați la școala unor maeștri de renume — el nu încearcă, așa cum ne-a și declarat-o, să-și imite profesorul, ci urmărește să-și dezvolte propria sa individualitate. Dacă violonistica lui David Oistrah se distinge, după cum o aprecia George Enescu, printr-un ton dulce și cald, prin noblețea frazării și — adăugăm noi — prin subtilitatea și diversitatea mijloacelor de expresie folosite, cea a lui Igor Oistrah se întemeiază în principal pe amploarea sunetului, pe suplețea arcușului, pe limpezimea construcției muzicale. Este o artă echilibrată, viguroasă, cu un puternic caracter stenic, care — judecînd după concertele audiate — își găsește un teren propice de afirmare în lucrările izvorîte dintr-o asemenea dispoziție sufletească și îndeosebi în creația contemporană eliberată de sub influența impresionismului și a postromantismului.

Iată de ce, la recital, ne-a convins mai mult Suita italiană în stil clasic de Stravinski, cu irezistibila sa Tarantellă și strălucitorul său Final, decît Sonata nr. 3 în re minor de Brahms, în care Igor Oistrah a adoptat o sobrietate a expresiei mai puțin conformă cu substanța profund dramatică a lucrării, cedînd pianului întîietatea în expunerea discursului muzical. Este, de altfel, de subliniat contribuția de excelentă ținută la succesul recitalului, adusă de pianista Natalia Zerțalova, soția și acompaniatoarea permanentă a violonistului. Absolventă a Conservatorului din Moscova la clasa profesorului Iakov Flier — recentul nostru oaspete —, ea se afirmă prin calități artistice de prim ordin : muzicalitate, dinamism, precizie.

Afinitatea lui Igor Oistrah pentru muzica contemporană s-a vădit cu prisosință și cu ocazia execuției Concertului pentru vioară și orchestră de Béla Bartók. Caracterul decis al primei părți, cu cadența solistică de neobișnuită dificultate și concluzia

plină de o înfocată ardoare, marile contraste prezentate de variațiunile libere ale părții secunde, limbajul aspru și impulsiv al Finalului, — toate acestea au fost pe deplin înțelese de violonistul sovietic, care a reușit să înfățișeze cu o remarcabilă claritate arhitectonica opusului bartókian, în ciuda neîncetatelor și adeseori neașteptatelor schimbări de tempo și de expresie.

O caldă apreciere se cuvine la adresa instrumentiștilor Filarmonicii și a dirijorului Mircea Cristescu, pentru reliefarea bogatului conținut expresiv inclus în dificila partitură orchestrală a Concertului de vioară. Și aceasta în cadrul unui program cuprinzînd Concertul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduță și Simfonia I de Șostakovici, la rîndul lor bine executate! Stagiunea Filarmonicii a început, neîndoios, sub auspicii promițătoare.

EDGAR ELIAN

Ivan Dimov

Spectacolul de la sfîrșitul lunii octombrie cu opera „Carmen" de G. Bizet a reprezentat un nou prilej de întîlnire cu artiștii bulgari, a căror prezență pe scena Teatrului de Operă și Balet este întotdeauna salutată cu interes. Oaspetele a fost tînărul tenor Ivan Dimov, solist al Operei din Russe, care a interpretat rolul lui Don José.

Începuturile artistice ale cîntărețului sînt legate de rolul Don José cu care a debutat cu cîțiva ani în urmă. Tînărul cîntăreț, la origină marinar, a urmat cursurile de canto la Școala de muzică din Russe. Consacrarea calităților sale deosebite a primit-o atît pe scenele de operă din Bulgaria cît și la Teatrul Mare din Moscova, în Iugoslavia, Polonia și Austria. La Viena a primit Medalia de Argint în cadrul concursului organizat de Festivalul Mondial al Tineretului.

Posedînd o voce mare, Ivan Dimov crează un Don José viguros, intens dramatic. Forța vocii sale, volumul excepțional, timbrul ușor baritonal ca și veridicul interpretării stau la baza succesului său. Remarcăm ușurința cu care cîntă în registrul înalt, calitatea impostației vocale ca și dicțiunea foarte bună (deși cîntat în limba bulgară, textul a apărut clar redat și expresiv). Unele din cele mai frumoase momente ale spectacolului au fost legate de interpretarea celebrei arii a „floarei" din actul II cît și a dificilului duet din finalul operei (în care Dimov a dominat cu vocea sa generoasă întregul ansamblu). Avem totuși unele rezerve în felul în care tenorul își dozează vocea pe parcursul întregii desfășurări a rolului. Poate datorită tendinței de a cînta tot timpul în nuanțe puternice îi corespunde, în anumite momente ale spectacolului, o vădită oboseală care se manifestă printr-o sacadare a emisiei și un vibrato prea pronunțat.

În distribuția spectacolului, alături de Ivan Dimov, am urmărit-o în Carmen pe mezzosoprana Iulia Buciuceanu. Vocea ei remarcabilă, îmbinarea tehnicii vocale cu o deosebită muzicalitate au fost strîns legate de participarea vie la interpretarea rolului, a cărui gradare dramatică interpreta a urmărit-o în permanență.

David Ohanezian în rolul Escamillo a creat, ca deobicei, un personaj viguros, plin de energie. Deși au existat unele inegalități în redarea vocală a rolului, vocea sa bine timbrată a impresionat în mod deosebit.

Cu vocea puțin voalată, Zoe—Micaela—Dragotescu — s-a integrat totuși armonios în spectacol.

Dirijorul Egizio Massini a asigurat și de data aceasta o desfășurare dinamică și viu colorată spectacolului care a fost primit cu multă căldură de publicul nostru.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Recital Debussy dat de Silvia Șerbescu

„Anul Debussy" a prilejuit, pretutindeni în lume, nenumărate manifestări artistice care, comemorînd centenarul nașterii marelui compozitor francez, au contribuit la cunoașterea mai aprofundată a operei sale. De altfel, e de relevat, fapt deosebit de îmbucurător, prezența tot mai frecventă în sălile de concert a muzicii lui Debussy.

Este îndeobște cunoscută contribuția la reînoirea limbajului muzical, adusă, în pragul veacului nostru, de marele artist și nu vom mai comenta acest aspect al creației sale. Arta lui Debussy a cucerit însă masa mare a iubitorilor de muzică datorită îndeosebi chipului subtil și totodată puternic, în care a tălmăcit impresiile generate de anumite imagini, de amintirea unor peisaje, a unor scene, legende ori poeme, uneori a unor tablouri sau opere de artă. Din acest punct de vedere, „Preludiile" solicită receptivitatea și deci participarea activă a ascultătorului, oferindu-i anumite titluri sugestive, cu caracter evocator și chiar descriptiv. Mijloacele de expresie de o remarcabilă plasticitate sonoră a preludiilor ating sensibilitatea atît a interpreților cît și a ascultătorilor. Această convingere ne-a întărit-o seara recitalului Silviei Șerbescu.

Este demnă de subliniat, din capul locului, munca și realizarea artistică a pianistei, căci trebuie să arătăm că s-au scurs aproximativ patru decenii de cînd Alfred Cortot ne-a prezentat la Ateneu ciclul integral al Preludiilor și, de atunci, nimeni nu le-a mai cîntat deodată pe toate. Ținînd seama de valoarea lucrării ca și a interpretării, ne vom opri, pe scurt, asupra semnificației fiecărui Preludiu, cu atît mai mult cu cît Filarmonica „George Enescu", foarte activă și prezentă în alte împrejurări, de data aceasta s-a mărginit doar la... traducerea titlurilor, în program.

O seamă de comentatori, în frunte cu Alfred Cortot, Léon Vallas, precum și Debussy însuși au dat tălmăciri cu caracter mai mult sau mai puțin programatic „Preludiilor", ajutînd astfel la orientarea ascultătorilor. În cele ce urmează ne vom referi în mod special la semnificația „Preludiilor", așa cum sînt văzute de pianistul Alfred Cortot — figură marcantă a artei interpretative ca și a muzicologiei franceze, mort anul acesta, în vîrstă de 85 ani.

În *Dansatoarea din Delfi*, Debussy a urmărit să sugereze bacantele care evoluează grave și tăcute, în ritmul regulat și lent al harpelor, sistrelor și flautelor... Interpreta a pus accentul mai mult pe crearea atmosferei decît pe redarea molcomă a dansului.

Bărci cu pînze (voiles), legănate mai întîi indolent, de valuri în port, sînt antrenate apoi de briză, încet, spre orizontul îndepărtat unde se cufundă soarele... Foarte bine evocată, spre sfîrșitul preludiului, alunecarea bărcilor (prin glissandi cromatice sugestive).

Vîntul în cîmpie. Este impresia plină de pitoresc a vîntului care aleargă, mîngîind pe furiş, ierburile cîmpului ; din cînd în cînd cîte o rafală... Preludiul a fost redat, într-o bună măsură, cu finețe, cu lejeritate. Dar se cere cîntat totuşi mai uşor. (Alfredo Casella relatează că, avînd fericirea să-l asculte pe Debussy de aproape, acesta dădea iluzia de a cînta direct pe strunele pianului, într-atît era de fin tuşeul său.).

Poezia lui Baudelaire l-a inspirat pe Debussy pentru preludiul *Sunetele şi miresmele adie în înserare* „dansînd — cum spune mai departe versul — un vals melancolic, languros şi ameţitor"... Înfăţişarea unor asemenea imagini poetice reclamă nu numai o subtilă tehnică, dar şi o anumită fantezie în expresie. Atmosfera a fost creată cu deosebire în final.

Colinele de la Anacapri exprimă viziunea însorită a peisajului napolitan. Ritmul de tarantelă, atît de meşteşugit îmbinat cu unele refrene populare de canzonetă, a fost redat cu vitalitate, după cum în *Paşi pe zăpadă* Silvia Şerbescu a reuşit să evoce peisajul mohorît de iarnă, să redea pregnant acele sonorităţi „cracante" ale acompaniamentului propuse de Cortot, precum şi acea apogiatură simplă care, după părerea lui Debussy „trebuie să aibă echivalentul sonor al unui fond de peisaj trist şi îngheţat".

Ce a văzut vîntul de Apus, evocare dramatică a furtunii şi naufragiilor de pe mare, a convenit pianistei, înclinată către sonorităţile viguroase şi tumultuoase. Crescendo-ul a fost frumos gradat.

Fata cu părul bălai, preludiu inspirat din folclorul scoţian pe care compozitorul îl iubea mult, a fost redat în surdină şi expresiv, cu toată gingaşa-i poezie.

Dacă Debussy nu a dat totdeauna indicaţii explicit programatice despre compoziţiile sale, Cortot a văzut preludiile nu numai „pictural" ci adesea ca adevărate mici scene de viaţă. Aşa bunăoară *Serenada întreruptă* exprimă pasiunea îndrăgostitului spaniol, care pe ritmuri de chitară cîntă iubitei...

Nu lipsesc izbucnirile mînioase şi — în final — fereastra care se închide... Totul a fost redat sugestiv, cu un puternic colorit spaniol.

Catedrala scufundată. Este evocarea cunoscutei legende bretone : în dimineţile limpezi, cînd marea e transparentă, catedrala Ys-ului, se înalţă încet, din străfundurile oceanului, unde îşi doarme de mult somnul blestemat... Atunci, se aude svon de clopote, o întreagă procesiune, după care viziunea dispare sub marea nepăsătoare... Totul a fost construit ca un crescendo puternic, cu ritmul maestos şi placid după care *Dansul lui Puck* — spiridusul shakespearian care sboară, revine şi apoi dispare — a fost redat cu finețea şi spiritualitatea cerută.

Ciclul Preludiilor din primul caiet, interpretat în partea întîi a programului, a fost încheiat cu *Minstrels,* — Clownii (şi nu *Menestrelli,* adică trubadurii medievali, cum greşit s-a tradus, în programul Filarmonicii, luîndu-se primul sens al cuvîntului). Debussy a urmărit, într-adevăr, să evoce atmosfera plină de umor de la circ sau de la music-hall, unde clownii se abandonează fanteziilor şi bufoneriilor lor obişnuite. Bine redat de pianistă ritmul placid şi îndeosebi caracterul ataxic al scurtei arii de vals.

Cel de al doilea caet, cuprinzînd de asemenea douăsprezece preludii, reprezintă un alt ciclu de impresii. Ele reclamă o şi mai mare virtuozitate pianistică — ceea ce nu împietează însă asupra unităţii stilului, în raport cu primul caiet de preludii.

În *Neguri,* unul dintre preludii recunoscut de Cortot ca foarte dificil de executat, interpreta a reuşit să creeze acele sonorităţi vaporoase, învăluitoare, care să sugereze ceaţa, negurile (Brouillards).

Poezia melancolică a peisajului de toamnă din *Frunze veştede* a apărut captivantă cu deosebire la sfîrşit. (Cortot pretindea ca interpretul să creeze, într-un anumit pasaj — pe care îl şi indică — sonorităţi în măsură să sugereze o frunză care se desprinde, flutură şi cade... iar în final să facă simţit freamătul frunzelor...).

În *Poarta vinului,* compozitorul s-a inspirat dintr-o carte poştală ilustrată, reproducînd vestita *Puerta del vino* din Granada, pe care i-a trimis-o Manuel de Falla. Debussy ca şi Ravel, nu a cunoscut Spania *de visu.* (A fost la St.-Sebastian abia spre sfîrşitul vieţii sale). Dar aici, ca şi în alte compoziţii, a reuşit să evoce din plin Spania, graţia ritmurilor, coloritului şi ornamentaţiilor specifice muzicii spaniole, folosite cu o mare măiestrie.

Totul a fost redat la nota sobră : ritmul de habaneră, contrastele de sonoritate — de lumină şi umbră — ca şi lirismul pasionat, andaluz.

În *Zînele sînt dansatoare gingaşe* pianista ne-a comunicat, prin mijlocirea unui tuşeu discret şi suplu, impresia de dans aerian, fin şi fugace.

Bruyères — care se traduce mai just cu *Bălării* sau buruieni decît *Mărăciniş,* cum a apărut în program (al cărui echivalent francez ar fi *ronceraie)* au fost redate calm şi expresiv, cu poezie, iar *Generalul Lavine excentric,* cu vervă, deşi am recunoscut mai greu, stilul şi mişcarea unui „cakewalk" aşa cum indică Debussy.

În *Terasa cu clar de lună* (al cărui titlul nu este însă tot atît de... clar : „La terasse des audiences du clair de lune") apare o scurtă expunere a popularei teme „Clar de lună". Adevărat tablou de vis a fost realizat cu farmec şi fină poezie.

Undina — piesă dificilă, exprimă sirena ce răsare ademenitoare din mijlocul valurilor. Cortot vede şi cere mult în această piesă, „cu caracter sensual şi totuşi cast ca unda misterioasă şi melancolică..." „Impresia să rămînă acvatică, chemarea Undinei enigmatică şi fermecătoare..." Ne-am mulţumit că Silvia Şerbescu cîntînd cu un frumos perlaj, cu agilitate şi dezinvoltură, ne-a evocat şiroirea apei şi Undina, fără să ne înflăcăreze însă imaginaţia pînă la nivelul lui Cortot.

Omagiu lui S. Pickwick — personaj umoristic din Dickens —, l-am aflat, în interpretare, mai puţin de „o bonomie caustică şi de o savuroasă maliţiozitate" cît ca un John Bull masiv.

Antica urnă funerară *Canope* a prilejuit pianistei una dintre cele mai reuşite interpretări. Totul redat cu calm şi noblețe, cu o notă de melancolie, profund evocatoare.

În *Terţele alternate* — singurul preludiu cu un titlu tehnic-muzical — Debussy găseşte prilejul ca, dincolo de marile exigenţe de virtuozitate, să reînoade firul tradiţiei marilor clavecinişti francezi. Au fost redate animat şi cu claritate, interpreta realizînd un adevărat tur de forţă pianistică.

Încheierea a fost făcută cu *Focuri de artificii* — o amintire a compozitorului de la un „14 Iulie" — preludiul cu caracterul, poate, cel mai programatic, în finalul căruia se distinge începutul Marseiezei. Pianista a creeat un tablou colorat şi viu, paleta sa sonoră traducînd în chip sugestiv feeria luminoasă a popularei sărbători.

Preţuind efortul depus de valoroasa noastră artistă pentru a-şi apropia o asemenea pretenţioasă, sub toate raporturile, lucrare — una dintre cele mai importante, de altfel, din creaţia compozitorului — ne exprimăm părerea că prezentarea Preludiilor, însoţită de explicaţiile respective, s-ar cere făcută şi în alte oraşe de seamă ale ţării şi repetată în Capitală, ceea ce ar reprezenta încă un pas pe calea cunoaşterii mai adînci a valoroasei opere debussyste.

J.-V. PANDELESCU

Filarmonica timișoreană la început de stagiune

Deschiderea stagiunii actuale la Filarmonica „Banatul" a fost precedată de un scurt turneu al corului și orchestrei simfonice, la Cluj și Hunedoara, cu un program în care au figurat alături de piese clasice, lucrările vocal-simfonice „Ioana pe rug" de A. Honegger (dirijor Mircea Popa) și „Carmina Burana" de C. Orff (dirijor Nicolae Boboc). Dirijorii, orchestra și corul Filarmonicii bănățene (pregătit de Ion Romînu și Mircea Hoinic), corul de copii (dirijor Damian Vulpe), soliștii Operei de Stat din Timișoara Adriana Ciuciu, Marietta Grebenișan, Ica Mavrodin, Mircea Mavrodin, Mircea Emandi, Toma Popescu, Emil Rotundu și actorii Gilda Marinescu, Ion Maximilian și Ștefan Mării au interpretat cu multă înțelegere lucrările lui Honegger și Orff, bucurîndu-se de calda apreciere a publicului.

Atît turneul cît și primele concerte din stagiune au dovedit că aparatul muzical de care dispune instituția este bine folosit, pe linia unor inițiative valoroase în ce privește repertoriul și colaboratorii. Alcătuirea unor programe variate și interesante, promovarea unor tinere talente, organizarea ciclurilor de concerte de cameră cu prezentări, precum și concertele corale și educative constituie factori de mare importanță pentru dezvoltarea vieții muzicale timișorene.

În cadrul primului concert din stagiune s-au executat, în sala „Maxim Gorki", lucrări de Liszt, Ceaikovski și Enescu. Dirijorul Mircea Popa, de al cărui nume se leagă activitatea orchestrei chiar de la înființarea ei, din 1947, a condus cu acea expresivitate sobră ce-l caracterizează. Iakov Flier, eminent reprezentant al școlii de pian sovietice, a produs, în interpretarea Concertului nr. 2 de Liszt, o puternică impresie, redînd patosul și strălucirea specifică muzicii compozitorului. Solistul a oferit publicului, în supliment, piese de Chopin, Rahmaninov și Skriabin.

În concertele ce au urmat deschiderii stagiunii, Filarmonica „Banatul" a dat posibilitatea afirmării a două nume noi: compozitorul Adrian Rațiu și dirijorul Alexandru Șumski.

Sub bagheta lui Nicolae Boboc, orchestra a executat în primă audiție pe țară Simfonia de Adrian Rațiu, lucrare deosebit de valoroasă prin caracterul ei luminos, conciziunea ideilor și o evoluată scriitură orchestrală. Lucrarea s-a remarcat, de asemenea, prin soliditatea construcției și factura modală a materialului muzical. Receptivitatea publicului față de această lucrare ne îndreptățește să nădăjduim și alte prime audiții românești contemporane. În același program s-au executat „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski-Ravel. Dirijorul Nicolae Boboc a condus cu plasticitate, relevînd forța artistică a lucrării. S-au făcut simțite însă unele deficiențe de acordaj în părțile solistice (la clarinete și mai ales la tubă în momentul „Bydlo"). Programul a mai cuprins lieduri și arii de Schubert, Grieg, Mozart, Weber, în interpretarea Emiliei Petrescu. Glasul cald și finețea de interpretare a sopranei s-au valorificat mai cu seamă în Schubert, Grieg și Weber (mai puțin convingător în Mozart).

În săptămîna ce a urmat, am avut prilejul să apreciem pe tînărul dirijor Alexandru Șumski (pentru prima oară dirijînd la Timișoara) care a dovedit muzicalitate, o gestică expresivă și maturitate în înțelegerea caracterului lucrărilor. El a realizat „Tripticul" de Dimitrie Cuclin, acompaniamentul „Concertului în do minor de Rahmaninov" (solist Gheorghe Halmoș, artist emerit), apoi Simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak căreia i-a redat forța dramatică și largul suflu romantic, producînd o impresie deosebită asupra auditorului care a cerut bisarea finalului. Sensibilitatea și lirismul elevat al solistului Gheorghe Halmoș în execuția Concertului de Rahmaninov au contribuit din plin la succesul acestei seri.

După acest promițător început de stagiune, publicul timișorean așteptă cu viu interes concertele ce vor urma.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Poemul-cantată „Comunistul" de Constantin Palade la Iași

Apariția pe afișul concertului simfonic din 5 octombrie a.c. a poemului-cantată „Comunistul" de Constantin Palade cu care Filarmonica de stat „Moldova" și-a deschis noua stagiune, a stîrnit, după cum era de așteptat, interes în rîndurile publicului ieșean.

Lucrarea are ca temă evocarea figurii eroului comunist, stegar al luptei poporului nostru pentru viața luminoasă de azi.

Conceput în formă liberă, poemul este deschis cu o introducere orchestrală care pregătește partea I-a. Aceasta este tratată în formă de lied, urmărind zugrăvirea portretului eroului, cu trăsăturile caracteristice ale profilului său moral, prezent mereu în conștiința poporului nostru muncitor, constructor al socialismului. Tema vocală, expusă de corul de femei, exprimă profunzimea sentimentelor tînărului poet Nicolae Labiș concretizate în cuvintele: „Sufletul tău nu-i ascuns / Larg ți-l deschizi în afară. / Totuși deplin i-am pătruns / Cea mai intimă cămară".

Partea a doua este realizată în formă de rondo. Aici compozitorul a urmărit să redea concepția înaltei morale comuniste, exprimată atît de convingător în cuvintele poetului: „Nimic pentru tine și tot pentru toți". După o scurtă introducere orchestrală, partida de alto expune tema principală. Utilizarea întregului ansamblu coral este realizată cu grijă pentru echilibrarea mijloacelor de expresie. Ca și în partea I-a, orchestra subliniază sonoritățile corale fiind de relevat claritatea discursului muzical.

Partea a III-a — Fugato finale — tinde să exprime însușirile omului nou, nesecata sa energie pusă în slujba construcției societății comuniste.

Apreciind strădania compozitorului de a creea o lucrare muzicală care să tălmăcească conținutul luminos și viguros al poemului lui Labiș, ne exprimăm totodată unele păreri privind, în general, mijloacele utilizate.

Astfel melodica apare reușită cu deosebire în momentele lirice și mai puțin realizată în pasajele ce exprimă avîntul mobilizator. Stilul se relevă însă, în ansamblul său, puțin unitar, fiind de recunoscut influențe eterogene prezente într-o formă directă.

Partea corală care ocupă ca importanță, în lucrare, locul cel mai însemnat, este tratată cu buna cunoaștere a posibilităților vocale ale cîntăreților. Fără a fi polifonic, stilul său coral vădește momente de fugato reprezentînd o izbutită incursiune în acest domeniu. Rolul orchestrei care s-ar fi cerut susținut, fără îndoială, la nivelul și însemnătatea temei propuse, a apărut pe un plan secundar. Tot astfel părțile orchestrale de legătură între diferitele secțiuni corale nu s-au integrat organic în structura lucrării. Este de notat caracterul cursiv și optimist al discursului muzical.

Corul și orchestra Filarmonicii ieșene au acordat lucrării întreaga atenție cuvenită. Sub conducerea dirijorului George Vintilă execuția a fost îngrijită, Poemul-cantată bucurîndu-se de o caldă primire din partea publicului ieșean.

SORIN VINĂTORU

Bibliot. Orășenească
Str. Gh. Barițiu Nr 5

Cuprinsul

Pag.

Fragment din Simfonia a II-a pentru orchestră, solist și cor de Gheorghe Dumitrescu compusă în cinstea aniversării a 15 ani de la proclamarea Republicii (pe coperta II și planșă)

Muzica

Sub soarele Republicii . . . . . : 1

Probleme actuale ale muzicii noastre simfonice, de cameră, de operă și balet . . . . . : 5

Ioan D. Chirescu

Cîntare Republicii . . . . . : 14

George Georgescu, Paul Constantinescu

Să promovăm mai departe arta și cultura noastră nouă, socialistă . . . . . : : : 15

NOI CREAȚII ROMÎNEȘTI

A. Porfetye

Simfonia a II-a de Gheorghe Dumitrescu 16

Carmen Petra-Basacopol

Poemul bucuriei de Dumitru Bughici 20

Din activitatea Uniunii compozitorilor 21

Sergiu Sarchizov

Stil și exigență — însemnări despre creația corală a lui Radu Paladi . . . . . : : 22

Alexandru Șumski

Cîntece în cinstea celei de-a XV-a aniversări a R.P.R. 29

Teodora Lucaciu

Opinii despre creația romînească contemporană (Pentru o mai strînsă colaborare) 30

RETROSPECTIVĂ MUZICALĂ REPUBLICANĂ

Viorel Cosma

Creația romînească pe diverse meridiane 32

A. Afonina

Vizita lui Stravinski în U.R.S.S. (articol scris special pentru revista Muzica) 36

Prezențe romînești . . . . . : : 41

CONCERTE-SPECTACOLE

Andrei Porfetye

Orchestra „Gewandhaus" 43

Edgar Elian

Igor Oistrah . . . . . : : : 44

Grigore Constantinescu

Ivan Dîmov . . . . . : : 47

J.-V. Pandelescu

Recital Debussy dat de Silvia Șerbescu 47

DIN ȚARĂ

Constantin Stihi-Boos

Filarmonica timișoreană la început de stagiune (pe coperta III)

Sorin Vînătoru

Poemul-cantată „Comunistul" de Constantin Palade la Iași (pe coperta III)

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10

Str. 13 Decembrie, nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I. P. 2. — c. 5252

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Lei 5